

الدكتور
ميشال خليل جحا

أعلام الشعر العربي الحديث

من أحمد شوقي
إلى
محمود درويش

طبعة ثانية منقحة ٢٠٠٣

دار الفؤاد - بيروت



الشيخ عطاء

حقوق الطبع محفوظة
لدار العودة ودار الثقافة

الطبعة الأولى
١٩٩٩/٤/١٥

يطلب من دار العودة - بيروت
كورنيش المزرعة - بناية ريفيرا سنتر
تلفون : ٨١٨٤٠٥ - ٨١٨٤٠٦
ص. ب. : ١٤٦٢٨٤ / برقياً : العودة
فاكس : ٨١٨٤٠٦

الشعر العربي الحديث

من أحمد شوقي إلى محمود درويش

صدر هذا الكتاب لمؤلفه الأكاديمي القدير، والصديق العزيز الدكتور ميشال جحا، عن دار العودة ودار الثقافة (بيروت ١٩٩٩). وقد أعجبني فيه حسن الاختيار لعدد من الشعراء ممثلي الاتجاهات النيوكلاسيكية والرومانتيكية وبعض تيارات التحديث في الفترة الواقعة بين (١٩٢٠-١٩٩٩)، وجمال المختارات الشعرية لكل شاعر، والتراجم المعتدلة للشعراء، والاستئناس بالأحكام النقدية التي لفتت انتباه المؤلف.

إنه كتاب حريّ أن يكون رفيق الطالب والمعلم في تدريس الشعر العربي في المستوى الثانوي حتى التوجيهي، لأنه كتاب نخبة من الشعراء استقرت شهرتها، ووجدت قبولاً واسعاً لدى النقاد وجماهير المتلقين دون أي تحيز لأي اتجاه شعري، إلا ما يفرضه الشعر نفسه، وقد راعى مؤلفه أن يكون معرضاً للقسم الشعرية في الأقطار العربية.

وقد صدره المؤلف بمقدمة أشار فيها إلى أنه استثنى عدداً من الشعراء غير قليل، وهذا أمر طبيعي، وعدّد أنواع الشعر، وصرّح على نظرات عروضية وبلاغية، وحاول أن يحدّد طبيعة الشعر الفني، ولم ينسَ المدارس الشعرية، ولكنه لم يحاول أن يتوقف عند قضايا شائكة، لا تزال خلافية، مثل قصيدة النثر، أو حدود الشعر الحر، أو الإيقاع الداخلي في شعر التفعيلة، أو الحداثة، ودع عنك ما بعد الحداثة، لأن هذه مشكلات لم تستقر بعد.

هذا كتاب قد احتفل -من خلال مختاراته- بجماليات الشعر، وصوّر الاتجاهات البارزة الغالبة على الشعر العربي -في فترة محددة- وكان مؤلفه معتدلاً في أحكامه، مجيداً في مختاراته. وقد ترك المجال واسعاً لدرسي الشعر العربي -حتى مستوى التوجيهي- أن يضيفوا ما شاءوا من أسماء شعراء، وقصائد مختارة، واللجوء إلى أحكام نقدية مختلفة.

إنني أهني المؤلف الكريم بالجهد الناجح الذي بذله، وبالتحرّي الدقيق في الاختيار. لقد أتاح كتابه لي أن أقرأ كثيراً مما كان زادي من محفوظات الصبا والشباب.

إحسان عباس

مقدمة الطبعة الثانية

هذه الطبعة الثانية المنقحة من كتاب «الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش»، أجري عليها تعديل في عنوان الكتاب، بحيث أصبح «أعلام الشعر العربي الحديث» الجزء الأول. على أن يلحقه، إن شاء الله، جزء ثانٍ يتناول شعراء كبار، كنت قد أهملتهم في الطبعة الأولى، لأن الكتاب الذي يضم ٥٠٠ صفحة لا يمكن أن يستوعبهم جميعاً.

كما صحت بعض الأخطاء التي وردت في الطبعة الأولى، وأضفت سنة وفاة كل من الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي الذي توفي في ١٩٩٩/٨/٣، والشاعر اليمني عبدالله البردوني الذي توفي في ١٩٩٩/٨/٣٠، أي بعد صدور الطبعة الأولى في ١٩٩٩/٤/١٥.

ونشرت رسالة من صديقي الأستاذ الدكتور إحسان عباس لما لها من قيمة في تقويم الكتاب، يأتي من أستاذ باحث وناقد مشهود له، أتوجه إليه بجزيل الشكر والامتنان.

آمل أن يلقي هذا الكتاب في طبعته الثانية الاهتمام الذي لقيه من القراء ومن النقاد في طبعته الأولى.

ميشال جحا

بيروت في ٢٠٠٣/٥/١٠

في سبيل المقدمة

اهتم العرب منذ القديم، برواية الشعر وحفظه وتدوينه. ألفوا الكتب في طبقات الشعراء، كما صنفوا المجموعات، أو المختارات الشعرية في شتى فنونه وأغراضه؛ مثل:

- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجُمحي (ت ٢٣١ هـ)
- الشعر والشعراء لابن قُتيبة (ت ٢٧٦ هـ)
- طبقات الشعراء لابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)
- معجم الشعراء للمرزباني (ت ٣٨٤ هـ)
- يتيمة الدهر للثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)

حتى قيل عن حق: إن الشعر ديوان العرب. ذلك لأن العرب في جاهليتهم لم يعرفوا من الفنون إلا الشعر.

ومن كتب المختارات الشعرية: المعلقة (السبع أو العشر)، والمفضليات للمفضل الضبي، والأصمعيات للأصمعي، وكتاب الحماسة لأبى تمام، وحماسة البحتري، إلى كتاب الأغاني للأصفهاني، الذي يضم آلاف الأبيات من الشعر، وكثير غيرها. أما في العصر الحديث، فأول ما تجدر الإشارة إليه، مختارات الشاعر المصري محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) التي صدرت في أربعة أجزاء، جمع فيها أشعاراً تعود لثلاثين شاعراً من فحول الشعراء المولدين، أولهم بشار وآخرهم ابن عُنين. إلى مختارات الدكتور مصطفى بدوي من الشعر العربي الحديث، والتي صدرت عن دار النهار للنشر - بيروت، لبنان ١٩٦٩. الغريب أنه يورد أسماء لم تشتهر في فن الشعر؛ أمثال: سلمى الخضراء الجيوسي، فهي ناقدة معروفة، ولم يُعرف عنها أنها شاعرة مبرزة. كذلك، يذكر جبرا إبراهيم جبرا، فهو كاتب وناقد، ولم يُعرف عنه أنه من الشعراء. وكذلك، إبراهيم عبد القادر المازني، الذي لم يشتهر إلا كأديب. ويُهمّل شعراء أهم بكثير، ولا يأتي على

ذكرهم؛ أمثال: فوزي المعلوف، وشقيقه شفيق المعلوف، من كبار شعراء المهجر الأميركي الجنوبي (البرازيل)، وصلاح لبكي، وأمين نخنة، وهم من كبار الشعراء المعاصرين في لبنان؛ وإلى ذلك، فهو لا يورد سوى نبذة قصيرة في آخر الكتاب، يُعرّف بها بالشعراء، لا تتجاوز الأسطر المحدودة، لا تُغني ولا تُسمن.

و«ديوان الشعر العربي» لأدونيس في ثلاثة مجلدات^(١)، يشتمل على الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، وينتهي في عصر النهضة عند خليل الخوري (١٨٣٦-١٩٠٧)، صاحب جريدة «حديقة الأخبار». يُقدّم لكلّ مجلد بمقدّمة وافية، ويختار لشعراء مغمورين أبياتاً يستسيغها.

إلى «موسوعة الشعر العربي» التي اختارها وشرحها وقَدّم لها مطاع صفدي وإيليا حاوي، وأشرف عليها الدكتور خليل حاوي^(٢).

آخر ما لدينا من المختارات الشعرية، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الأحياء)^(٣)، ويتناول أكثر من ١٦٠٠ شاعر، عُشرهم من النساء، مرتبين حسب اسم العَلَم، بدلاً من أَسْم العائلة، مما يجعل البحث عن اسم الشاعر أمراً صعباً. البابطين في معجمه هذا، يختار لكلّ من نظم مجموعة شعرية، ويعطيه صفحتين، يُعرّف فيهما عنه بنبذة موجزة، ويورد شيئاً من شعره، كما يعطي الشعراء الكبار والمشهورين. أي أنه يعطي شعراء كباراً مثل نزار قبّاني ومحمود درويش الحيز المائل الذي يعطيه لشاعر مغمور لم يسمع به أحد. كما يتناول الشعراء في دنيا الاغتراب، وحتى في لواء الاسكندرون المسلوخ عن سوريا...! فمن أين لنا اليوم في العالم العربي أكثر من ١٦٠٠ شاعر وشاعرة؟ هل هذا أمر معقول؟ بينما الشعراء المبدعون الكبار يكادون يُعدّون على الأصابع! فما قيمة هذا العمل وما الفائدة الأدبية والعلمية التي نجنيها منه...؟!

(١) اختاره وقَدّم له أدونيس، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، طبعة أولى، المجلد الأول والثاني ١٩٦٤، والثالث سنة ١٩٦٨.

(٢) صادرة عن شركة حياط للكتب والنشر - بيروت ١٩٧٤، صدر منها أربعة مجلدات، تناولت العصر الجاهلي، وتوقفت عنده.

(٣) لعبد العزيز سعود البابطين، في ستة مجلدات - المجلد السادس يتضمن دراسات في الشعر العربي المعاصر وهو مهم - الطبعة الأولى ١٩٩٥.

كما وضع وديع فلسطين «مختارات من الشعر العربي المعاصر»^(١) يتناول فيه خمسة وثلاثين شاعراً وشاعرة.

صدر كذلك كتاب «أعلام الأدب العربي المعاصر»، إعداد روبرت ب. كامبل^(٢)، يتناول فيه الشعراء إلى جانب الأدباء، وهو يقول في مقدمته، (ص ٨): إنه يتناول الأدباء والشعراء الذين ولدوا في هذا القرن، وظلّوا على قيد الحياة إلى ما بعد عام ١٩٧٠. فإذا بنا نراه يتناول صلاح لبكي (ص ١١٤٨)، الذي توفي سنة ١٩٥٥. ولا يتناول بشارة الخوري (الأخطل الصغير) الذي توفي سنة ١٩٦٨. ولا يتناول كذلك شفيق المعلوف المتوفى سنة ١٩٧٧؛ أو الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري)، المتوفى سنة ١٩٨٤، من شعراء المهجر. ولا يتناول يوسف غصوب الذي توفي سنة ١٩٧٢، أو أنطوان قازان المتوفى سنة ١٩٧٣؛ لكي نذكر فقط بعض الشعراء والأدباء اللبنانيين دون سواهم.

فكيف يسمح شخص (أجنبي) لنفسه، بأن يتناول الأدباء والشعراء العرب المعاصرين، في كل البلدان العربية...؟! فهل باستطاعته أن يطّلع على جميع هؤلاء في دنيا العرب؟! وهل يستطيع شخص فرد، مهما أوتي من خبرة ومعرفة وإطلاع، أن يدّعي معرفة كل الأدباء والشعراء في اليمن أو السودان أو موريتانيا مثلاً...؟!.

هذا عمل ناقص ومشوّه، دون شك. وهو لا يمكن أن يكون عمل فرد، بل يجب أن يكون عمل جماعة، بحيث يقوم في كلّ بلد عربي فريق عمل، يتولى وضع جدول بأسماء الأدباء والشعراء الحقيقيين، الذين يجب دراستهم، دون سواهم، ثمّ يتمّ جمع كلّ الأجزاء في مؤلف واحد يشمل جميع البلدان العربية.

وآخر ما صدر، كتاب «مختارات من الشعراء الروّاد في لبنان» (١٩٠٠-١٩٥٠)، الاختيار والتقديم لعصام محفوظ^(٣)، وهو يختار لشعراء لبنانيين فقط. وإضافة إلى مختارات عديدة لشعراء أفراد لا يمكن حصرها.

(١) مركز الأهرام للترجمة والنشر - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

(٢) صدر عن مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف - بيروت، في مجلدين في ١٤٢٠ صفحة. ١٩٩٦ نشره المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت، ضمن سلسلة نصوص ودراسات بيروتية (رقم ٦٢).

(٣) شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت ١٩٩٨.

وبعد، هذا الكتاب ليس تأريخاً للشعر العربي الحديث، بل هو مختارات لأبرز الشعراء، الذين يمثلونه مع مقدّمة تتناول: محاولة تعريف الشعر، أنواع الشعر وفنونه، وعلم المعاني والبيان، والصورة الشعرية، والمدارس أو المذاهب الشعرية. وهو ليس مجرد مختارات من الشعر العربي الحديث، أو ما يعرف بـ (Anthologie) بالفرنسية، أو بـ (Anthology) بالإنجليزية. لكن، إضافة إلى التمهيدات كتبتُ بحثاً يتناول كل شاعرٍ، ويضعه في المرتبة التي يستحق، ضمن مسار الشعر العربي الحديث. وهذا يستوجب قراءة شعره وأهم ما كُتب عنه. إنني لا أعرف — في ما اطلعت عليه من مختارات شعرية في اللغة العربية — أي عمل يشابه ما قمت به في هذا الكتاب، الذي شئت أن يكون كتاب تدريس (Textbook)، للشعر العربي الحديث. بحيث يمهد للطالب — أو القارئ — بما هو ضروري لتذوّق الشعر، والإطلاع على خصائصه وأسراره، ويساعده على فهمه وسبر أغواره.

هذا الكتاب لا يمكن أن يستوعب جميع الشعراء، وإلاّ جاء في عدّة أجزاء، وبات من غير الممكن شراؤه، وحمله، وخرج عن الهدف الذي وُضع من أجله. وهو كما ذكرتُ، يهدف ليكون «كتاب تدريس»، يوضع بين أيدي طلاب الجامعات، الذين يدرسون الشعر العربي الحديث، فيتذوّقونه ويطلعون على أعلامه.

لذلك، تناولت خمسة وعشرين شاعراً، وشاعرة واحدة — خمسة عشر منهم ماتوا، وتسعة ما زالوا على قيد الحياة — يمثلون في رأيي، أهم وأبرز شعراء الطبقة الأولى من المعاصرين في العالم العربي، والأكثر تمثيلاً لطبقته. أنا، حاولتُ أن أكون منصفاً، وأن لا أتجاهل بلداناً عربية أنجبت شعراء لهم قيمة، أمثال: اليمن، السودان، فلسطين، والمغرب العربي. لكن كان لدول عربية أخرى النصيب الأوفر من الشعراء، أمثال: لبنان، مصر، سوريا والعراق، لأن هذه البلدان أعطت أهم الشعراء.

إذا ما استثنيت بعض الشعراء، فهذا لا يعني أنهم ليس لهم قيمة، فإن حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢)، شاعر مهم، ولكنني اكتفيت بأحمد شوقي، الذي هو في ظني أهم منه. كذلك استثنيت علي محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩)، والدكتور إبراهيم ناجي (١٨٩٨-١٩٥٣)، والدكتور أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥)،

ومحمود حسن إسماعيل (١٩١٠ - ١٩٧٧) في مصر، وفوزي المعلوف (١٨٩٩ - ١٩٣٠)، وشبلي الملائط (١٨٧٥ - ١٩٦١)، الذي أُفضّل عليه الأخطل الصغير «بشارة الخوري»، أو بولس سلامة (١٩٠٣ - ١٩٧٩) صاحب الملاحم، ويوسف غصوب (١٨٩٣ - ١٩٧٢)، والشاعر القروي رشيد سليم الخوري (١٨٨٧ - ١٩٨٤) — أحد كبار شعراء المهجر الجنوبي (البرازيل) — الذي فضّلتُ شفيق المعلوف عليه. أنا مضطر إلى اختيار شاعر واحد يمثل المهجر الجنوبي، وآخر يمثل المهجر الشمالي (الولايات المتحدة الأمريكية)، فاخترت إيليا أبو ماضي ليكون خير ممثلٍ لشعراء المهجر الشمالي، مع اعترافي بأهمية الشاعر نسيب عريضة (١٨٨٧ - ١٩٤٦). أمّا يوسف الخال (١٩١٧ - ١٩٨٧)، فإن أثره كناقد وصاحب مجلة «شعر»، أهم من أثره كشاعر.

هذا فيما يتعلق بلبنان. أمّا العراق، فإن الشاعر جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦)، ومعروف الرصافي (١٨٧٣ - ١٩٤٥)، وأحمد الصافي النجفي (١٨٩٥ - ١٩٧٧)، مثلاً، يُعدّون من كبار الشعراء، لكنني اكتفيت بمحمد مهدي الجواهري (١٩٠٠ - ١٩٩٧)، كممثل للشعر السياسي والاجتماعي، الذي يصوّر واقع العراق الحديث. أو بلند الحيدري (١٩٢٦ - ١٩٩٦)، الذي فضّلت عليه عبد الوهّاب البياتي... كذلك اكتفيت بأن يمثل الشاعر محمد الفيتوري، شعراء السودان، مع اعترافي بأن الشاعر يوسف بشير التيجاني (١٩١٢ - ١٩٣٧)، شاعر مبدع، لكنه لم يعمّر طويلاً.

أمّا فلسطين، فقد استثنيت سميح القاسم (١٩٣٩ -)، ومعين بسيسو (١٩٣٠ - ١٩٨٤)، واكتفيت بأن يمثلها الشاعر محمود درويش، المولود سنة ١٩٤٢، لأنه في نظري أهم شاعر أنجبته فلسطين. كذلك اليمن فاكتفيت بعبد الله البردوني، مع اعترافي بأن هناك شعراء في اليمن يتبوؤن مرتبة لا بأس بها؛ أمثال الدكتور عبد العزيز المقالح، ومحمد محمود الزبيري.

ليس المطلوب في هذه المختارات الشعرية، أن نختار عدّة قصائد لكلّ شاعر، لأن ذلك يجعل الكتاب ضخماً، ممّا سيزيد في غلاء سعره، ويقلّل من إمكانية بيعه، ووضعه في متناول أكبر عدد من القراء. بل يكفي أن نختار نماذج محدودة، تعطي فكرة واضحة عن أسلوب الشاعر وتطوّره ومدرسته وتجربته الشعرية. وإن لم

تكن معبرة تعبيراً كافياً عن تجربته وقيّمته الفنية، تترك المجال أمام القارئ المستزيد، للرجوع إلى دواوين الشاعر.

حاولت، قدر المستطاع، اختيار قصائد قصيرة، ونادراً ما اضطررت إلى اختيار مقاطع من بعض القصائد الطويلة، كما في قصيدة «إني لأشمتُ بالجبار» لبدوي الجبل. ومن «مسرحة الحلاج» لصلاح عبد الصبور؛ ومن قصيدة «ملك أو كتابة» لمحمد الفيتوري، وقصيدة «الوقت» لأدونيس. وأنا أترك مجال الاختيار للأستاذ الذي سيعتمد هذا الكتاب، ليختار القصائد التي يريد أن يُدرّسها، كذلك لاختيار الشاعر الذي يمثل مدرسة من المدارس الشعرية، كأن يختار قصائد الياس أبو شبكة، أو إيليا أبو ماضي، أو أبو القاسم الشابي، مثلاً، كنموذج للشعر الرومانسي.

لم أشأ أن أرتّب الشعراء وفقاً للمدارس. ذلك لأنه من الصعب أن نضع، مثلاً: شاعراً كنزار قبّاني، أو خليل حاوي، أو أدونيس، أو محمد الفيتوري، أو محمود درويش، ضمن مدرسة واحدة. الشعراء لا يريدون أن يصنّفوا تحت يافطة مدرسة من المدارس.

لذلك، اخترتُ أن أتناول الشعراء بحسب سنة الوفاة للمتوفين. فأبدأ بأحمد شوقي، الذي توفي سنة ١٩٣٢، وأنتهي بمحمود درويش، الذي وُلد سنة ١٩٤٢. هكذا فإنني لن ألتفت إلى شعراء سبقوا أحمد شوقي، أو وُلدوا بعد محمود درويش. يظهر من اختياري للشعراء، أن لبنان يفوز بحصة الأسد. هذا لا يعني أنني متعصّب لوطني لبنان، فإن لبنان الدولة الصغيرة، قد أعطى الشعر العربي عدداً كبيراً من الشعراء، حتى ما بعد أواسط هذا القرن، ولكن واقع الشعر في لبنان اليوم، ليس كما كان عليه من قبل. لا أحد ينكر أن ثقل الشعر قد انتقل إلى العراق، ليعود اليوم ويخفّ لا أحد ينكر كذلك، دور مصر وسوريا ومساهمتهما في مجال الشعر. ويبقى السؤال: هل الشعر في تراجع؟ هذا سوف تجيب عنه السنوات القادمة.

أنا أعترف بأن هناك شعراء مهمّين، لم يتسع المجال لتناولهم، في هذا الكتاب. إن عدم تناولهم لا يعني أبداً إنقاصاً لقيمتهم.

وبعد، هذه المختارات لشعراء معاصرين. الشعر العصري هو الذي يعبر عن روح العصر، ويطرح قضايا العصر. التجديد لا يكون في وصف المستحدثات التي اكتشفت في هذا العصر، كالقطار والطائرة والسيارة وأشعة الليزر والكمبيوتر والأنترنت، وما إلى ذلك. التجديد يجب أن يشمل الثقافة الإنسانية بكاملها والشعر الحديث لم يعد يدور على المواضيع القديمة، كالوصف والمديح والثناء وتأريخ المناسبات، بل أصبح يتناول مواضيع الوجود والموت والعدالة والحرية، وما إلى ذلك من قضايا تهم الإنسان.

إذا كانت الحداثة لا تعني التقليد، فهي أيضاً لا تعني التنكّر للقديم والتراث، بل هي تبني عليه وتستفيد منه، ومن التراث الإنساني كله.

الحداثة لا تعني كذلك مجرد التغيير في الشكل الشعري، بخروجه عن عمود الشعر، وعلى القافية، بل هي في المضمون، بحيث يصبح الشعر ثورة على المفاهيم المتوارثة، ويعبر عن موقف من العالم والوجود مغاير وجديد.

أنا أركز على أمرين، أن يكون الشعر جديداً، وابن العصر، وليس تقليداً للقديم. وأن تكون معانيه مبتكرة، وليست اجتراراً للمعاني المألوفة.

ماذا نعني بالمعاصرة؟ هل كل الشعراء الذين يعيشون بيننا اليوم، أو عاشوا في هذا العصر، ينظمون شعراً معاصراً؟ ألا يوجد شعراء يعيشون معنا اليوم، وينظمون شعراً تقليدياً لا يمت إلى المعاصرة بشيء...؟!

وأخيراً، إن هذه المختارات تجمع بين الشعر العمودي والشعر الحر، ولا تتعصب إلى نوع بعينه. ليس المهم الشكل الشعري، بل الجودة والمضمون.

تمهيد

محاولة في تعريف الشعر

الشعر في تعريف قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) . له : كلام موزون مقفى ، يدل على معنى . فإن بيتاً من الشعر مثل :

عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ قَطَطٌ سَوْدٌ وَلَهَا ذَنْبٌ
أو مثل :

كأَنَّا والماءُ مِن حَوْنِنا قَوْمٌ جُلُوسٌ حَوْلَهُم مَّاءٌ
هو كلام موزون مقفى ، ولكن ليس له معنى .

إذن إن الوزن والقافية ليسا تعريفاً تاماً للشعر ... !

يقول الجاحظ في «كتاب الحيوان» : «الشعر صياغة وضرب من التصوير» . هذا يعني أن الشعر مرتبط بفن التصوير . قبل الجاحظ بكثير ، قال هوراس : «إن الشعر كالرسم» . لقد سمى نزار قباني كتابه : «الرسم بالكلمات» . كذلك اهتدى أرسطو إلى أصل مشترك بين الشعر والموسيقى والرسم ، وذلك قيام كل منها على محاكاة الطبيعة .

فالشعر يجمع إلى التصوير الموسيقي (الإيقاع) ونحت الكلمة . قد يكون تعريف الشعر صعباً كتعريف الروح أو الحرية ، أو الحب أو الجمال ..

ولكن لنحاول أن نجد تعريفاً للشعر على ألسنة بعض الشعراء .

يقول أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) في تعريف الشعر :

والشعرُ إن لم يكن ذكراً وعاطفةً أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

فالشعر عند شوقي ، يجب أن ينهض على ثلاث ركائز ، الذكرى والعاطفة

والحكمة . أمّا جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣-١٩٣٦) ، فيقول في تعريف الشعر :

إذا الشعرُ لم يهزرك عند سماعه فليس خليقاً أن يقال له شعرُ

وهذا ما يرمي إليه أمين نخلة (١٩٠١-١٩٧٦) :

أنا لو سئلت، لقلت في تعريفه: طرب يهزك كالغناء الصاحب
أما الياس أبو شبكة (١٩٠٣-١٩٤٧)، فيقول:

إجرح القلب واسق شعرك منه فدم القلب خمرة الأقدام
أما الشاعر الأندلسي، فقال:

إذا أنت لم تشعر بمعنى تشيره فقل: أنا نظام وما أنا شاعر!
وقديماً شبه الإغريق الشعر، بعربة يقودها جوادان، واحد يمثل العاطفة،
والآخر الخيال، يتحكم بهما الحوذي (المربجي) الذي يمثل العقل؛ وهذا لا يبتعد
عن تعريف أحمد شوقي للشعر.

وقديماً اختلف العرب حول الشعر، فرأى بعضهم أن شرطه الصدق:
وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يُقال، إذا أنشدته: صدقا!
وفي ذلك يقول عمر أبو ريشة (١٩١٠-١٩٩٠)، في قصيدته التي يرثي بها
أحمد شوقي:

أعذب الشعر ما يشع به الصِدْقُ قُ وتمشي على خطاه العقولُ
وذهب آخرون إلى أن أعذب الشعر أكذبه.
وفي ذلك قول البحتري:

كلّفتونا حدوداً منطقتكم والشعر يُغني عن صدقه كذبه!
بينما يقول الشاعر أدونيس: «إن الشعر هو نقيض الوضوح الذي يجعل من
القصيدة سطحاً بلا عمق. والشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة
كهفاً مغلقاً.»

ويقول كذلك: «تعرفني للشعر... أن ينهض على نفي كل تعريف. عندما
تعرف الشعر حق المعرفة، ينتهي.

الشعر حيّ بإشكاليته، بغموضه، بهذا التساؤل الدائم حوله، بعدم انحصاره
في تحديد ما، شأنه في ذلك شأن الكون.»

أما نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨) فيقول في تعريف الشعر:
كل شعر معاصر ليس فيه غضبُ العصر، نملّةُ عرجاء
ويقول كذلك:

الشعر ليس حماماتٍ نُطِيرُهَا نحو السماء؛ ولا نايًا وريحَ صَبَا
لكنه غضبٌ طالت أظافره ما أجبَنَ الشعرَ إن لم يركبِ الغضباً!
هكذا نرى أن هناك تعريفات للشعر، بقدر ما يوجد من شعراء.
وباختصار، الشعر هو تعبير جمالي، بلغة فنيّة، عن معاناة إنسانيّة.
يقول الشاعر المكسيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٠، أوكتافيو باث:
«بين ما أراه وما أقوله، بين ما أقوله وما أسكت عنه، بين ما أكتمه وما
أحلم به، بين ما أحلم به وما أنساه... إنه الشعر.»
وأنسي الحاج يقول: «الشعر هو الثورة الحقيقيّة، ولا ثورة إلّا. بالشعر
تتغيّر الحياة نحو الأفضل، والأجمل، ولا تغيير هكذا بسواه. الشعر هو نهضة
الروح. إنه الحياة مضاعفة بما تشتهي له نفسها من غير حدود.»
يعرّف الشاعر الفرنسي المعاصر، اوجين غيوفيك، الشعر بأنه: «زواج الكلمات
بالصمت، وأنه نحت في الصمت. بالضبط تضمين الكلمات صمتاً، هو ما يميّز الشعر
عن النثر. والصعوبة هي في إسماع الصمت، أن تجعله محسوساً، وأقول أيضاً ملموساً.»
عكس ذلك ما يقوله أمين نخلة، في كتابه «تحت قناطر أرسطو»^(١) تحت
عنوان موضع الشعر من الفنون:
«هل الشعر من فنون السمع، كالموسيقى، أم أنه من فنون البصر كالتصوير؟»
هذا سؤال لم تتفق الكلمة، في الجواب عنه، بعد.
فإنه إذا قيل: إن لا بدّ، في الشعر، من اللفظ، أي من الهيئّة والشكل،
قيل، في الردّ: «إنه لا بدّ فيه من النغم، أيضاً! فكأنه، بذلك، يبيت من فنون
البصر، والسمع، في وقتٍ معاً — ومن هنا جاء سرّه العجيب.»
بذلك، يكون الشعرُ الفنُّ الوحيد الذي يُدرك بالحاستين، الأهم عند
الإنسان: البصر والسمع. فأنت تستطيع أن تقرأه بعينيك، وتسمعه بأذنيك. بينما
باقي الفنون، تدرك بالنظر، ما عدا الموسيقى، فتدرك بالسمع. !!
وفي الشعر — كما في الفن قاطبة — لا يقال قديم وحديث، بل يقال جيد
ورديء. وهذا ما يقوله أمين نخلة:

^(١) مطبعة الحريّة - بيروت، «الطبعة الأولى ١٩٥٤، (ص ١١٣).

سيان منه قديمه، وجديده، فالشمس أخت للزمان الشائب!

أما الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي، فتقول عن الشعر:

«أما الشعر فإن له كلام الفجاءة، والتوتر والدهشة، والاقتضاب والتلميح.

يترك أشياء كثيرة غير محكية، تفهمها أنت، لأنك ابن اللغة والثقافة ذاتها. ومن الصعب العسير نقلها تلميحاً شعرياً، إلى لغة أخرى».

وهذا يُفيد بأن الشعر لا يُترجم، أي لا يُنقل من لغة إلى لغة أخرى شعراً.

وبعد، لم أشأ أن تقيّدني الرتابة المنهجية، التاريخية، والأكاديمية،

وتبعدني عن وهج الأصالة الخلاقة، في الشعر، بحيث يؤدي ذلك إلى حالة من العشق بين القارئ، وتذوقه للشعر.

لذلك لم التزم، إلا بالشعر، وبإيماني بمقدرته، على اكتشاف الكون، وعلى

الخلق والإبداع.

فلئن كانت وظيفة الشعر اكتشاف الكون، فإن وظيفة الناقد اكتشاف الشعر...!!

أنواع الشعر:

أنواع الشعر أربعة:

١- غنائي (Lyrique): سمّاه العرب وجدانياً. أغلب الشعر عند العرب هو من هذا القبيل.

٢- ملحمي (Epique): مثل إلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي. لم يعرف الشعر العربي القديم شعر الملاحم. عرّف نوعاً من شعر البطولة، ووصف الحرب والقتال، سمّاه العرب الشعر الحماسي. في القرن العشرين عرّف الشعر العربي، عند الشاعر اللبناني بولس سلامة (١٩٠٣-١٩٧٩) شعر الملاحم، فوضع ملحمة الغدير في نحو ٣٥٠٠ بيت من الشعر، وملحمة عيد الرياض في نحو ٩٠٠٠ بيت، غنّى فيها أمجاد آل سعود. العائلة المالكة في المملكة العربية السعودية. وشفيق العلوف (١٩٠٥-١٩٧٧)، صاحب ملحمة «عبر».

٣- الشعر المسرحي: هو الشعر الذي توضع فيه المسرحيات الشعرية،

بغية تمثيلها على المسرح، مثل: مسرحيات موليير، وراسين، وكورناي، وشكسبير، عند الغربيين. الشعر العربي لم يعرف هذا النوع من الشعر إلا مؤخراً^(١)، في مطلع هذا القرن، عند أحمد شوقي الذي وضع ست مسرحيات شعرية، ثلاثاً منها تستوحي موضوعها من التاريخ العربي، وثلاثاً من التاريخ الفرعوني. سعيد عقل (١٩١٢) الذي وضع ثلاث مسرحيات: بنت يفتاح، والمجدلية، وهو يستوحي موضوعهما من التوراة؛ وقدموس، التي يستوحيها من التاريخ الفينيقي. نذكر هذا على سبيل المثال لا الحصر.

٤- الشعر التعليمي: هو الذي يهدف إلى تسجيل وقائع تاريخية، أو أخبار، أو قواعد بقصد تسهيل حفظها، لأن الشعر أسهل على الحفظ من النثر. لا أعرف في العربية مثلاً على هذا النوع من الشعر، سوى «ألفية» ابن مالك، وهي ألف بيت في قواعد النحو.

فنون الشعر:

عرّف الشعر العربي فنوناً عدة، كالغزل والنسيب والرثاء، والهجاء والمديح، والفخر والوصف، وما إلى ذلك. لعل الوصف يجمع أغلب فنون الشعر: فالغزل هو وصف النساء، والرثاء وصف الميت، والهجاء عادة وصف الأحياء سلباً، والمديح وصفهم إيجاباً.

العرب صنّفوا الشعر وفق مواضيع محدّدة؛ مثل: شعر الزهد والشعر الخمري، وما إلى ذلك.

علم العروض:

وجد الشعر قبل علم العروض. كذلك وجدت اللغة قبل علم قواعد الصرف والنحو. ليس الهدف من هذا العنوان أن نستفيض في علم العروض، وهو العلم الذي يحدّد قواعد نظم الشعر وجوازاته. بل أراني مضطراً إلى تناول هذا الموضوع بإيجاز ووضوح. فالعروض علم أوزان الشعر، أو بحوره. لقد استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي

(١) أول شاعر عربي نظم رواية شعرية هو خليل البازجي (١٨٥٦-١٨٨٩)، عنوانها «المرءة والوفاء».

(١٠٠-١٧٠هـ)، خمسة عشر بحراً، أو (وزناً)، من بحور الشعر، بعد مراجعته قصائد الشعر التي نظمت في العصرين، الجاهلي والأموي، ووضع ما يُعرف بعلم العروض، ومن بعد تدارك الأخفش بحراً جديداً دعاه «المتدارك». بحيث تصبح بحور الشعر ستة عشر بحراً. وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، والمتدارك أو المحدث. هذا يعني أن الشاعر العربي القديم، الجاهلي والأموي، كان ينظم الشعر، دون أن يعرف علم العروض، تسعفه أذنه الموسيقية على ضبط إيقاع الأبيات. فإن امرأ القيس، مثلاً، لم يكن يعرف أن معلقته التي مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
هي على البحر الطويل.

يتألف بيت الشعر من مصراعين أو شطرين، يُدعى الأول صدرأً والثاني عجزاً. والروي هو حرف القافية مع الحركة. التصريح يكون بأن يختار الشاعر في مطلع القصيدة — أي في أول بيت منها — أن يأتي بالقافية في نهاية الشطر الأول، وفي نهاية الشطر الثاني، كما في البيت أعلاه (منزل) و (حومل).

والبيت يتألف من «تفعيلات» أو «تفاعيل»؛ وهي ثمان: فَعُولُنْ - فاعِلُنْ - مَفَاعِيلُنْ - مُفَاعَلَتُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مفعولات - فاعِلَاتُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ. هذه التفاعيل لا تبقى ثابتة، بل يطرأ عليها بعض التغييرات. يصح تجزئة هذه الأبحر، فيصبح لدينا مجزوء البسيط، والوافر، والخفيف، والكامل، أي أن يُستخدم قسم من البحر التام. أما الشعر الحر، فقد اختصر أوزان الشعر الستة عشر إلى ثمانية. وهو يعتمد التفعيلة، وليس كامل الوزن. ولم يقضِ كلياً على الموسيقى التي هي عماد الشعر، بل جعلها داخلية.

جوازات شعريّة:

لقد جعل العروضيون الشاعرَ في حِلٍّ من بعض قضايا القاعدة، فقل:

«يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.»

من تلك الجوازات :

أ - قصر الممدود : «البقا» بدل «البقاء».

ب - صرف الممنوع من الصرف : «قناديل» بدل «قناديل».

ج - تسكين المتحرك : في «وهو» مثل «وهو».

د - تحريك الساكن : «النهر» بدل «النهر».

هـ - حذف الفتحة في ما آخره «ياء» أو «واو» : لن «يغزو» بدل لن «يغزو» ،

لن «يمشي» بدل لن «يمشي».

و - إسقاط حرف المضارعة إذا كان الفعل مبدوءاً بـ «تاء» : «تهدم» بدل «تهدم».

علم المعاني والبيان :

البيان في اللغة يعني الإيضاح. في اصطلاح البلاغيين : «هو علم يستطاع بمعرفته إبراز المعنى الواحد في صور مختلفة، وتراكيب متفاوتة في وضوح الدلالة، مع مطابقة كل منها لمقتضى الحال.» أي استعمالها في مواقعها المناسبة. فالجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، ألف كتاباً سماه «البيان والتبيين».

الحقيقة والمجاز :

بعض الألفاظ يحتمل معنيين : المعنى الحقيقي، وهو الذي وضعت له اللفظة، في الأصل. والمعنى المجازي، وهو الذي نُقلت إليه بناءً على علاقة بين المعنيين.

مثل كلمة (باب) الذي ندخل أو نخرج منه، فهذا هو معناها الحقيقي. ولكننا يمكن أن ننقلها إلى معنى مجازي، مثل : (أبواب الجنة)، (أبواب الرزق)، (باب الأبجدية)، كما يقول أدونيس : «ما أضيّق باب الأبجدية».

أو كلمة (كرسي)، وهي ما نجلس عليه، ولكن يمكن حملها إلى المعنى المجازي، فنقول مثلاً : (الصراع على الكرسي) أي على السلطة. أي كرسي الحكم يشتمل علم أساليب البيان على المباحث التالية :

١ - التشبيه

٢- الاستعارة

٣- الكناية

٤- المجاز المرسل

التشبيه (Simile):

هو صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة ما. له أربعة أركان: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه؛ مثل: وجهه كالبدر، فإننا نشبه الوجه الجميل بالبدر. ونعني أنه مستدير ومنير ويشع في الظلام، كما يشع البدر. فالمشبه هو الوجه، والمشبه به هو البدر، وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه الإنارة والاستدارة والجمال.

أدوات التشبيه، هي: الكاف - كان - مثل - وقد تكون فعلاً، مثل: حاكى وأشبه، الخ... يمكن حذف ركن واحد من أركان التشبيه، أي أداة التشبيه، مثل: وجهه بدرٌ فيسمى المؤكد. وإذا ذكرت أداة التشبيه، فهو مُرسل. أمثلة على التشبيه المرسل:

العمرُ كالكَأس تُستحلى أوائله لكنه ربما مجت أو آخره
فالشاعر يُشبه العمر بالكأس، أول العمر وهو الشباب، مثل أول الكأس، حيث تكون الخمرة الصافية. وآخر العمر، الشيخوخة المكروهة، كما هو آخر الكأس، حيث تترسب الخمرة العكرة. وهو تشبيه مرسل.

أو قول الشاعر الحارث بن حلزة:

أراعي نجوم الليل وهي كأنها قواريرُ فيها زئبقٌ يترجرجُ
حيث شبه ترجرج النجوم في السماء، بترجرج الزئبق. وهو تشبيه مرسل. أو قوله:

شمرٌ وقْدٌ وخدٌ ليلٌ وغصنٌ ووردٌ
هنا، يشبه الشعر بالليل، والقَد بالغصن، والخد بالورد. وهو تشبيه متعدّد بمتعدّد. وهو تشبيه مؤكد لحذف الأداة منه.

أحياناً، يأتي التشبيه معكوساً أو مقلوباً، قصد المبالغة، كأن نقول: البدر كوجهه، بحيث يصبح الوجه، وهو المشبه، في المثل السابق، مشبهاً به.

أو كما قال البحترى، في وصف بركة المتوكل:
كانها حين لجّت في تدفّقها يدُ الخليفة لَمّا سأل واديها
فهو يشبه البركة التي تتدفق مياها بيد الخليفة عندما تنبسط للعطاء، وهو
يبالغ في مديحه بالكرم.

أو قول بدر تآكر السياب، يصف نساءً يرتدين الثياب السوداء:
رُكّأ الليل قطيع نساءٍ كحلّ وعباءات سُودُ
فشبه شدة سواد الليل بالنساء اللواتي تكحلن بالكحل، وهو شديد السواد،
ولبسن العباءات السوداء.

الاستعارة (Metaphor):

ما هي الاستعارة؟ هي اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له، على قصد التشبيه
بمعناه. وسي نوهان:

تصريحية: وهي التي ذكر فيها المشبه به، وحُذف المشبه. كما في قول
أحمد شوقي:

رِيمٌ على القاع بين البانِ والعلمِ أحلّ سفك دمي في الأشهرِ الحُرُمِ
فقد استعار الريم (الغزال) للنساء، وذكر المستعار، أي المشبه به، دون
المستعار له، أي المشبه.

ومَكْنِيَّة: وهي التي لا يذكر فيها المستعار، بل إحدى لوازمه. مثل قول
أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميم لا تنفع
فقد شبه المنية — أي الموت — بالوحش، لكنه لم يذكر المشبه به، بل
إحدى صفاته اللازمة، وهي الأظفار التي يُنَشِّبُها في الفريسة.

أو قول أبي فراس الحمداني:

ولو أني أملك فيه أمري ركبْتُ إليه أعناق الرياح
فقد استعار الأعناق من الخيل، وأعطاهم للرياح.

أو قول الشريف الرضي:

وتلفتت عيني ومذّ خفيت عني الطلولُ تلفت القلبُ

الكناية:

ما هي الكناية؟ لفظة كناية تعني السّر والإبهام. وهي عند البلاغيين، وجه بياني يُعطي الكلام شيئاً من الخفاء والغموض، لأنه يحتمل معنيين. فإذا قلنا «فلان طويل اليد»، فمعناه المجازي أنه لصّ، لكنه لا يمنع إرادة المعنى الحقيقي: أي أن يده طويلة فعلاً.

وإذا قلت: «في فمي ماء»، فإنه يعني أنني لا أجروء على الكلام، فالذي في فمه ماء لا يستطيع أن يتكلم. وقد يعني أن في فمي ماء وليس أي شيء آخر. أو كما في قول كعب بن زهير الذي قيل إنه أصدق بيت قالته العرب: كلُّ ابنِ أنثى وإن طالت سلامتهُ يوماً على آلةٍ حدباءٍ محمولُ فالآلة الحدباء هي النعش، وهو كناية عن الموت. فالشاعر لم يذكر كلمة (موت)، بل كنى عنها بالآلة الحدباء.

فالكناية تعبّر عن المعنى ببعض لوازمه المحسوسة، لا على سبيل التشبيه، كما في الاستعارة، بل رغبة في إثارة فكر السامع، ودفعه إلى كشف المعنى المقصود. والكناية كثيراً ما تأتي في الأمثال الشائعة: قَلْبَ له الدهرُ ظَهَرَ الْجَنِّ (الترنس): كناية عن تحول الدهر؛ ورجع بخُفِّي حُنَيْن: كناية عن الإخفاق والفشل.

المجاز المرسل:

ما هو المجاز المرسل؟ هو استعمال لفظة مكان أخرى، بقصد التنويع أو الإيجاز، بناء على علاقة بين اللفظتين غير علاقة المشابهة. مثل: «جرى النهر» بدلاً من «جرى ماء النهر»، لأن صفتي النهر لا تجريان، بل الذي يجري هو ماء النهر.

«يُنْزَلُ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا» (قرآن كريم)، الرزق هنا يعني المطر. فالرزق لا ينزل من السماء، إنما هو نتيجة للمطر الذي ينزل من السماء. فالعلاقة إذن بين المطر والرزق علاقة سببية.

كما في هذه الأبيات المنسوبة إلى كثير عزة:

ولما قضينا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَشَدَّتْ عَلَى حَدَبِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
أَخَذَنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

فالشاعر يصف هنا الفراغ من تأدية فريضة الحج، ثم جمع الأمتعة والخيام ووضعها على ظهور النياق، ورحيل بعضهم باكراً، بينما الآخرون يتحدثون، والمطايا المتلهفة للعودة أخذت تطوي المسافات بسرعة، فبدت وكأن الأرض المنبسطة هي التي تجري.

نجد هنا مجاز قلب، فبدلاً من: سالت أعناق المطايا بالأباطح، جعل الأباطح هي التي تسيل.

يقول ابن قتيبة عن هذه الأبيات ما يلي: «ليست معاني هذه الأبيات شيئاً يُذكر. فالمسألة هنا ليست في المعنى، إنما هي في اختيار الألفاظ».

يورد أمين نخلة^(١): «وعلى ذكر البستاني، (هو عبد الله البستاني ١٨٥٤-١٩٣٠)، معرب الإلياذة، أتذكر أننا كنا، ذات مرة، في زمن التحصيل، نسمع على شيخنا صاحب «البستان»، طرفاً من علم الحروف الذي كان الشيخ قد توجه، يومئذ، إلى استخراج مَخْبِآتِهِ، وتتبع وقائعه، وجعله، في العلوم اللغوية، باباً قائماً برأسه. وكان الكلام على حرف الحاء، وما يتضمن، في بعض مقامات القول، من معاني السعة، فساق لنا الشيخ أبيات كثيرة «ولما قضينا مِنْ مَنَى...»، وهي التي فيها: «وسالت بأعناق المطي الأباطح»، قال: فلو كانت أباطح، هذه، أباطم، أو أباطر، أو أباطق، أو شيئاً آخر، من الحروف، لما سالت البطحاء بأعناق الإبل، في الشطرة، هذا السيلان...».

ولا شك في أن حرف الحاء قد أعطى المعنى سعةً، واللفظة بُعداً واتساعاً.

البديع:

ما هو البديع؟ هو علم تُعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد مطابقته لمقتضى الحال. أنواع البديع: عديدة جداً، أوصلها بعضهم إلى ١٦٠ نوعاً. وهي تقسم إلى

(١) تحت قناطر أرسطو، (ص ١٠٤-١٠٥).

قسمين: معنوية، ولفظية. فالمعنوية، تكيّف المعنى، ولا تتأثر بتبديل اللفظ، وأهمها: المبالغة - الطباق أو التضاد - التجريد - التشخيص - التورية - ومراعاة النظير، وسواها.

أما المحسنات اللفظية فتعتمد على اللفظ، وأشهرها: الجناس، السجع، الترصيع.

المبالغة: هي في الشعر شائعة جداً. كمثّل قول البحري، يصف بركة الخليفة المتوكل ويمدحه بالكرم:

كَأَنهَا حِينَ لَجَّتْ فِي تَدْفِقِهَا يَدُ الْخَلِيفَةِ لَمَّا سَالَ وَادِيهَا
أَوْ قَوْلُ الشَّاعِرِ زَهِيرٍ فِي الْمَعْنَى نَفْسِهِ:

تَعَوَّدَ بَسْطَ الْكَفِّ حَتَّى لَوْ أَنَّهُ ثَنَاهَا لِقَبْضٍ لَمْ تُطْعَمْ أَنْامُلُهُ
وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ رُوحِهِ لَجَادَ بِهَا، فَلْيَتَّقِ اللَّهَ سَائِلُهُ!
أَوْ قَوْلُ الْأَعَشَى:

لَوْ أَسْنَدْتُ مِيتًا إِلَى صَدْرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إِلَى قَابِرِ
وَقِيلَ فِي هَذَا الْبَيْتِ، إِنَّهُ أَكْذَبُ بَيْتٍ قَالَتْهُ الْعَرَبُ...!

الطباق أو التضاد: هو نقل معنيين متضادين. مثل: طويل قصير، جميل

قبيح، كريم بخيل، أو هل يستوي الأعمى والبصير؟
«أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهَدَى، فَمَا زَبَحَتْ تِجَارَتُهُمْ، وَمَا كَانُوا
مُهْتَدِينَ» (قرآن كريم).

أَوْ قَوْلُ ابْنِ الرُّومِي:

وَيَلَاهُ إِنْ نَظَرْتُ وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ وَقَعُ السَّهَامِ وَنَزَعُهُنَّ أَلِيمُ
أَوْ قَوْلُ أَبِي فَرَّاسٍ الْحَمْدَانِي:

فَإِنْ يَكُ مَا قَالَ الْوُشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانُ مَا شَيَّدَ الْكُفْرُ
أَوْ قَوْلُ ابْنِ زَيْدُونَ:

إِنْ يَطُلْ بَعْدَكَ لَيْلِي فَلَكُمْ بَتْ أَشْكَو قِصَرَ اللَّيْلِ مَعَكُمْ!

أَوْ هَذَا الطَّبَاقُ الْمَعْنَوِي، بَيْنَ الْغَنَى وَالْفَقْرِ، كَمَا فِي قَوْلِ حَافِظِ إِبْرَاهِيمَ، يَقَارِنُ
بَيْنَ خَصْبِ وَادِي النَّيْلِ الَّذِي تَنْبَتُ الذَّهَبُ، وَبَيْنَ حَالَةِ الْفَقْرِ الَّتِي هُوَ فِيهَا، لِأَنَّهُ

لا يملك من أرض مصر نصف فدّان...!!

حيث يقول:

جرى بها الخصب، حتى أنبتت ذهباً فليت لي في ثراها نصف فدّان
التجريد: هو أن يجرد الكاتب أو الشاعر من شخص شخصاً آخر، أو صفة
ما، أو أن يخاطب نفسه، أو قلبه — وهذا هو الشائع في الشعر —:

كما في قول قيس بن الملوّح (مجنون ليلي):

أليس وعدتني يا قلب أني إذا ما تبت عن ليلي تتوب؟
أو قول المتنبي بعد تركه سيف الدولة، يخاطب قلبه، طالباً منه أن لا
يضعف، أو يلين، بسبب بعده عن سيف الدولة:

واعلم أن البين يشيك بعه فليست فؤادي إن رأيتك شاكياً

أو كما في قول أبي فراس الحمداني:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر
أو في قول أحمد شوقي:

لم تبق منا - يا فؤاد - بقية لغتوة، أو فضلة لبراك

التشخيص: هو أن يُنسب إلى ما لا يعقل، صفات العاقل، ويعدّ نوعاً من

الاستعارة التشخيصية: لي بيت حنون — إضفاء صفة الحنان على الجماد.

أو كما في قول المتنبي:

وكذا الكريم إذا أقام ببليدة سال النصار بها وقام الماء

فالماء لا يقوم، إنما جعله هنا يقوم، إجلالاً للكريم، وتكريماً له. وجعل

النصار — أي الذهب — يسيل.

التورية: هي ذكر لفظة ذات معنيين: قريب وبعيد. فالمعنى الظاهر هو

القريب، والمقصود هو البعيد. كما في قول الأخطل الصغير، متغزلاً بعيني الفتاة:

كيف يشكو من الظما من له هذه العيون...؟!

فالمعنى الظاهر «للعيون» هو ينابيع الماء، تستحضرها لفظة «ظما»، والمعنى

البعيد المقصود، هو «عيون» الفتاة، التي يتغزل بها الشاعر.

الفرق بين الكناية والتورية، هو في أن الكناية تفيد: أن هناك كلاماً له

مَعْنَيَانِ قَرِيبٌ وَبَعِيدٌ. أَمَّا التَّوْرِيَّةُ فَتَعْنِي أَنَّ هُنَاكَ لَفْظَةً ذَاتَ مَعْنِيَيْنِ قَرِيبٌ وَبَعِيدٌ.

مراعاة النظير:

يقصد بمراعاة النظير — والنظير هو الشبيه — جمع ألفاظ متناسبة في معانيها، يعتمد جمعها على تداعي الأفكار، لا على التضاد، ولا على التعداد المنتظم. كما في قول مجنون ليلي:

فِيكَ نَاغِينَا الْهَوَى فِي مَهْدِهِ وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتُ الْمُرْضِعَا
فَالْمَنَاقَاةَ، وَالْمَهْدَ وَالرَّضَاعَةَ وَالْمَرْضِعَ، أَلْفَاظٌ تَتَدَاعَى وَتَاتَلَفُ.
أَوْ كَمَا فِي قَوْلِ فُوزِي الْمَعْلُوفِ:

عَبْدُ مَا ضَمَّتِ الشَّرَائِعُ مِنْ جَوْرِ يَخُطُّ الْقَوِيُّ كُلَّ سَطُورَةٍ
بِإِرَاعِ دَمِّ الضَّعِيفِ لَهُ حَبْرٌ وَنَوْحُ الْمَظْلُومِ صَوْتُ صَرِيرَةٍ
فِيخُطُّ، وَالسَّطُورَ، وَالْإِرَاعَ، وَالْحَبْرَ، وَالصَّرِيرَ (هُوَ صَوْتُ الْكِتَابَةِ عَلَى الْقُرْطَاسِ)، كَلِمَاتٌ تَنْسَجُمُ مَعَانِيهَا مَعَ بَعْضِهَا الْبَعْضُ.

أَوْ قَوْلُ الدَّكْتُورِ نَقُولَا فَيَاضَ فِي قَصِيدَةِ «الْبَحِيرَةِ» «Le Lac»، وَهِيَ تَرْجُمَةُ لِقَصِيدَةِ الشَّاعِرِ الْفَرَنْسِيِّ لَامَرْتِينِ:

تَجْرِي بِنَا سَفْنُ الْأَعْمَارِ مَآخِرَةً بَحَرَ الْوُجُودِ وَلَا نُلْقِي مَرَاسِينَا
فَالسَّفْنَ، مَآخِرَةً، الْبَحَرَ، الْمَرَاسِي مَرَاةَ النَّظِيرِ لِأَنَّهَا تَتَلَاثَمُ مَعَ بَعْضِهَا.

الجناس:

هُوَ أَنْ تَكُونَ الْأَلْفَاظُ مُتَجَانِسَةً مِنْ حَيْثُ اللَّفْظُ، مُخْتَلِفَةً مِنْ حَيْثُ الْمَعْنَى. وَهِيَ عَلَى ثَلَاثَةِ أَنْوَاعٍ: جِنَاسٌ تَامٌ، وَجِنَاسٌ نَاقِصٌ، وَجِنَاسٌ مُحَرَّفٌ.
مِثْلُ: ارْعَ الْجَارَ وَلَوْ جَارَ. هُوَ هُنَا بَيْنَ (الْجَارِ) الْأَوَّلَى وَهِيَ اسْمٌ، وَ(الْجَارِ) الثَّانِيَةِ وَهِيَ فِعْلٌ. أَوْ مِثْلُ قَوْلِ أَبِي الْعَلَاءِ الْمَعْرِيِّ:

لَمْ نَلْقَ غَيْرَكَ إِنْسَانًا يُلَادُّ بِهِ فَلَا بَرَحَتَ لَعَيْنِ الدَّهْرِ إِنْسَانَا
وَهُوَ هُنَا بَيْنَ اسْمٍ وَاسْمٍ. فَإِنْسَانُ الْعَيْنِ هُوَ بِؤْبُوهَا.
أَوْ قَوْلُ الشَّاعِرِ الْقُرَوِيِّ:

لَمِيَاءُ هَذَا جَبِينُ الْفَجْرِ قَدْ سَفَرَا وَمَوْسَمُ الْحَبِّ عَنَا مَزْمَعٌ سَفَرَا

(فسفراً) الأولى: فعل ومعناها ظَهَرَ؛ و(سَفَرًا) الثانية: اسم ومعناها الرحيل والانتقال.
الجناس الناقص: أن يكون أحد الأحرف مخالفاً: عُسْر - يُسْر؛ أوضاع -
أوضار؛ أو مثل قول الشاعر عمر أبو ريشة مخاطباً الشام:
بنت قاسيون أي جرح أدوي في هواك وأي جرح أداري
فكلمة (أدوي) تختلف عن كلمة (أداري) بحرف واحد.
الجناس المحرّف: إذا تساوت الأحرف واختلفت حركة أحدها، مثل: جد -
جَدّ، حَمَام - حِمَام (الحِمَام: الموت)؛ أو مثل قول أحمد شوقي:
والحور في دُمُرٍ، أو حول هامتها حور كواشف عن ساق، وولدان
(فالحور نوع من الشجر، و(الحور) الجميلات العينين، و(دُمُر) هي الشام،
و(الهامة) مكان فيها.

ما هو عمود الشعر:

لعلّ أوضح تحديدات العمود الشعري العربي، وأشملها تحديداً للمرزوقي في
مقدمته لشرح حماسة أبي تمام «ديوان الحماسة». فهو يحدّده في سبعة مبادئ:

- ١- شرف المعنى وصحته.
- ٢- جزالة اللفظ واستقامته — أي أن تقع الكلمة موقعها من الاستعمال.
- ٣- الإصابة في الوصف.
- ٤- المقاربة في التشبيه.
- ٥- التحام أجزاء النظم والتثامها على تخيير من لذيذ الوزن.
- ٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- ٧- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما — أي اختيار اللفظة المستساغة والملائمة للقافية. مثلاً، إن كلمة (بُعَاق) تعني السحابة الممطرة، وكلمة (دِيمَة) كذلك، وهي أسهل لفظاً وأوقع جرساً.

ويفسّر الآمدي هذه المبادئ السبعة بقوله:

«وليس الشعر عند أهل العلم به، إلّا حُسْنُ التّأْتِي، وقُرْبُ المَأْخِذ، واختيار

الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه.»
أكتفي بهذا القدر من الكلام على عمود الشعر الذي اشتق منه مصطلح «الشعر العمودي» مقابل «الشعر الحر».

وبعد، هذا هو عمود الشعر.

على أن النقاد انقسموا بين القدماء والمُحدثين من الشعراء. ورأوا أن المحدثين من الشعراء قد انحرفوا عن عمود الشعر.
يقول ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء»^(١):

«... ولا نظرتُ إلى المتقدّم منهم (أي الشعراء)، بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخر (منهم)، بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلّاً حظه، ووفرت عليه حقه...»

ولم يَقْصُرِ الله العلم والشعر والبلاغة، على زمنٍ دون زمن، ولا خصَّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده، في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثاً في عصره... فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم، يُعدّون مُحدثين؛ وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: «لقد كثر هذا المُحدث وحُسن حتى لقد هممتُ بروايته.»

الصورة الشعرية:

سوف أحاول أن أقدم أمثلة على نماذج من الصور الشعرية، ثم استخلص منها تعريفاً للصورة الشعرية.

صورة رقم ١: يقول عمر أبو ريشة في الكلام على الفينيقيين (قُدّامى

اللبنانيين):

غمسوا المجذافَ في اليمِّ فني كلّ أفسقٍ مسنّزٍ من زبدٍ

حملوا الحرفَ الذي انشقت على لحنه البكرِ شفاهُ الأبدِ

في هذين البيتين، يرسم الشاعر صورة عن الفينيقيين، الذين عُرفوا بأنهم كانوا بحارة أقوياء، جَوّابي بحار، حملوا الأبجدية ونقلوها إلى العالم.

^(١) الجزء الأول، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٠، (ص ١٠-١١).

في البيت الأول صورة حسية تصويرية واضحة، تعتمد على المبالغة في تصوير قوة سواعد البحارة، الذين يضربون بالمجاديف سطح مياه البحر، فيرتفع الزبد إلى أن يُغطي الأفق. كما استعار المئزر للزبد، وهي استعارة تصريحية. في البيت الثاني، يعتمد الاستعارة المكنية، حيث استعار الشفاه من الإنسان للأبد، وهو يقصد أن الفينيقيين حملوا الحرف، أي الأبجدية، ولا يمكن النطق بالأحرف إلا بواسطة الشفاه.

صورة رقم ٢: يقول سعيد عتل في رندلي:

كنت ببالي فاشتمتُ الشذا فيه، تُرى كنت ببالي الورود...؟
الصورة هنا بعيدة محجبة، وليست واضحة، أو سهلة المنال، مثل الصورة السابقة، فيها قفزة بعيدة، فيها شطحة، يجب أن تجري وراءها لكي تحظى بها. وهي تركز على الاستعارة، استعار البال من الإنسان للورود. وهي صورة تركز على الخيال، وذات ثلاثة أبعاد: الشاعر فكّر في الحبيبة، فاشتم رائحة الشذا التي جاءت من الورود التي كانت تفكر فيها، فالرائحة انتقلت بالبال وليس بالأنف، الذي هو أداة الشم. هنا الصورة رمزية، لأن الرمزية تقول بتداخل الحواس، واختلاطها، وهي كذلك صورة ذهنية.

صورة رقم ٣: في هذا البيت للشريف الرضي:

كانه، والخال في خدّه ساعة هجر في زمان الوصال
الصورة هنا قائمة على التضاد (Contrast)، بين اللون الأسود واللون الأبيض. فالخال (أي الشامية)، في الوجه لونها أسود، بينما لون الخدّ أبيض، وهو يرمز إلى جمال الوجه. هذا في الشطر الأول، وهو تضاد لفظي. بينما التضاد في الشطر الثاني، تضاد معنوي، فإن ساعة الهجر بالنسبة للحبيب، هي شيء ممقوت تقابل اللون الأسود. والوصال (أي لقاء الحبيب) شيء مستحب ومرغوب يقابله اللون الأبيض. الصورة تركز أيضاً على التشبيه المرسل.

صورة رقم ٤: البيت لابن المعتز، وهو خليفة عباسي، يشبه الثريا (وهي مجموعة النجوم المتألثة في اعلى السماء)، بقدّم الفتاة التي تلبس ثوب الحداد الأسود: وأرى الثريا في السماء كأنها قدّم تبذت من ثياب حداد

هنا الصورة تتركز على التضاد أيضاً، بين أنوار نجوم الثريا البيضاء التي تتلألأ في السماء السوداء المعتمة، وقدم الفتاة البيضاء التي تظهر من خلال طرف الثوب الأسود، لأنه ثوب الحداد. وهي صورة بعيدة ذات خيال واسع، لا حدود له. فما هي العلاقة بين الساق والثريا، وهي أبعد مجموعة نجوم في السماء؟ ومن هنا المثل المأثور: «شَتَان ما بين الثريا والثرى (أي التراب)»، الذي يعني أن هناك اختلافاً لا حدَّ له، بين الأمرين أو الشيئين اللذين نقارن بينهما.

صورة رقم ٥:

فَبِأَنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتُ أَنْ لَمْتُكَ عَنْكَ وَاسِعُ
هذا البيت للناطقة الذبياني، قاله في الملك النعمان الذي توعدده، يعتذر منه، ويشبهه بالليل. والشاعر هنا، لا يقصد بالليل صفة السواد، أو الظلام، ولا كان التشبيه المرسل هجاءً، وليس مديحاً واعتذاراً. إن كلمة «الليل» تُفيد هنا الاتساع والرغبة، فسواد الليل يلفُ الأشياء. والشاعر يقول مخاطباً النعمان: إذا هربت منك استحالت الحياة كلها علي ظلاماً، أو ضللت طريقي وأصبحتُ كمن يخبطُ في الليل خبطَ عشواء، ويسير على غير هدى.

صورة رقم ٦:

نِعْمَةٌ كَالشَّمْسِ لَمَّا طَلَعَتْ ثَبُتَ الْإِشْرَاقُ فِي كُلِّ بَلَدٍ
في هذا البيت وهو للعباس بن الاحنف، يشبه النعمة بالشمس، تشبيهاً مرسلأً، وهو عكس البيت السابق. فالنعمة شيء مستحب، ولا يمكن أن تُشبه بالليل بل بالشمس. فَنِعَمَ المدوح تَعَمُّ الجميع، كما يصل ضوء الشمس إلى الجميع.

صورة رقم ٧:

وَانْظُرْ إِلَيْهِ كَزُورْقٍ مِنْ فُضَّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عَنَسِ
هذا البيت لابن المعتز، يصف «الهلال» وصفاً حسياً، ويشبهه بالزورق، فالهلال (في النهار) لونه يميل إلى البياض، كالفضة، يسبح في السماء الزرقاء، وهو يُشبه الزورق ذا الشراع الأبيض الذي يسبح في زرقة البحر. كذلك هناك وجه شبه بين شكل الهلال وشكل الشراع، الذي يبدو للناظر من بعيد، وهو يطفو على سطح الماء. وهي صورة حسية.

والغريب في هذا البيت أن الشاعر، وهو خليفة ذو نعمة، قد استخدم الفضة، وهي معدن ثمين، وجعل حمولة الزورق من العنبر، وهو كذلك نادر وقيم. لا نجد أي رابط نفسي بين الزورق والهلال. أي أن الصورة هنا لا تتجاوز الشكل الخارجي. فالزورق والفضة والعنبر، أمور حسية، ولكن المشهد الذي تركب منها مشهد خيالي.

صورة رقم ٨: يقول أبو نواس، يصف فتاة باكية:

وأمرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وضئت على العناب بالبرد
والصورة هنا تركز على استعارات أصلها تشبيهات مؤكدة: يُشبه الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والخد بالورد، والشفقتين بالعناب، والأسنان البيضاء بالبرد. ولكن، جميع هذه العناصر التي تتكون منها الصورة، لا تنقل مشاعر الحزن والندم، كما يتطلب مشهد الفتاة الباكية...

وبعد هذه الأمثلة، ما هي الصورة الشعرية؟ هي وسيلة لإيصال المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، وقد يكون ذلك بطريقة مباشرة بسيطة تقريرية، أو بطريقة إيحائية وغير مباشرة ومعقدة.

من النقاد من يرى، أن للصورة الشعرية وظيفتين، وظيفة نفسية، ووظيفة معنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعد تلو بعد من الإحياءات، في ذات المتلقي، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة.

أي إن الصورة تنقل معنى وحالة نفسية، فتصبح أداة لخلق الخيال الشعري الخلاق، الذي هو نتيجة للتجربة الشعرية المبدعة. إذن، إن الصورة الشعرية، هي جزء من عملية الخلق الفني.

الصورة الشعرية الخلاقة ليست من قبيل الزخرف في القصيدة، وإنما هي لتوضيح المعنى وتثبيتته في ذات المتلقي. بحيث تصبح عملية خلق وكشف وإضاءة في ذهن المتلقي.

والصورة الشعرية غالباً ما تقوم على التشبيه، أو الاستعارة، أو المبالغة، أو الطباق (التضاد)، الخ...

إذن إن الصورة الشعرية ليست مجرد نقل معنى، أو تقرير أن شيئاً يشبه شيئاً آخر، بل هي في الواقع تهدف إلى خلق جوٍّ من المشاعر والانفعالات التي يعكسها الشاعر.

والصورة الشعرية لا تنحصر في التشابيه والاستعارات وسائر ضروب المجاز. الصورة توحى بأكثر من معناها الظاهر وهي أقدر من الفكرة المجردة على اختزان العاطفة ونقلها، وهي تسعى أحياناً إلى التلميح دون التصريح.

يقول طومسون: إن الشعر هو فنّ التعبير بالصورة.

في الشعر الحديث — خاصة في الشعر الحر — تقوم الصورة الشعرية، إضافة إلى المعاني والبيان، على الرمز والأسطورة.

المدارس أو المذاهب الأدبية (كلمة تمهيدية وملاحظات عامة):

١- الشعر العربي في مسيرته الطويلة — من امريء القيس وحتى مطلع هذا القرن — على مدى حوالي أربعة عشر قرناً من الزمن، لا يُصنّف وفقاً لهذه المدارس، لأنه وجد قبلها.

صنّفوا الشعر بحسب فنونه: هجاء، مديح، رثاء، هزل، نسيب، فخر واعتذار. أو هو حماسي، خمري، زهدي وحكمي.

في الشعر الخمري، اشتهر أبو نواس، وفي شعر الزهد أبو العتاهية، وفي الحماسة المتنبي، وكذلك في الحكم. ومن شعراء الحكم زهير بن أبي سلمى والمعري.

كما عرّف الشعر العربي القديم تيارات شعرية، مثل: «الشعر العذري»، وهو الغزل العفيف الذي اشتهر به مجنون ليلى، وجميل بثينة، وكثير عزة. ومثلاً شعر «النقائض» التي اشتهر بها الأخطل وجريير والفرزدق.

٢- المدارس أو المذاهب الشعرية إذن، شيء جديد بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث، وهي لم تكن معروفة بالنسبة إليه قبل هذا القرن. لذلك، لا يجوز أن نطبقها على الشعر الذي جاء قبل هذه الفترة.

٣- الشاعر حين ينظم قصيدته، لا ينظمها وفقاً لمدرسة من المدارس، (كأن يقول الآن أريد أن أنظم قصيدة رمزية، وغداً قصيدة برناسية، وبعد أسبوع قصيدة

واقعية، الخ...). الشاعر ينظم قصيدته، والناقد هو الذي يصنفها، فيقول عنها إنها من هذه المدرسة أو تلك.

٤- المدرسة الشعرية لا تضيف شيئاً إلى قيمة القصيدة. هناك قصيدة رومانسية جيدة، أو رديئة، وقد تكون قصيدة واقعية جيدة، أو تافهة. المهم في الشعر ليس المدرسة، بل الإبداع، أي عمق التجربة التي يُعبر عنها الشاعر. المدرسة بالنسبة إلى القصيدة، زيّ أو لباس ترتديه، أو سِمة، لا تؤثر في جوهر الشعر.

٥- الشعراء لا يقبلون بأن نصنفهم وفق مدرسة من المدارس الشعرية. الشاعر يرفض أن يحجم، أو يوضع في خانة محدّدة. كلّ الشعراء الذين سألتهم عن المدرسة التي ينتمون إليها، كان جوابهم أن المدرسة لا تعنيهم.

٦- يجوز أن نجد في القصيدة الواحدة أكثر من مدرسة واحدة. كأن تكون رومانسية وواقعية، أو رمزية وبرناسية، أو كلاسيكية ورومانسية. فالمدارس قد تتداخل في القصيدة الواحدة.

٧- إذن هذه المدارس أو المذاهب مأخوذة عن الغرب، وخاصة عن الشعر الفرنسي، بالنسبة إلى اللبنانيين بالأخص، لأنهم الأكثر تأثراً بالشعر الفرنسي.

وبعد، هنالك العديد من المدارس الشعرية، ولكننا سوف نقف بإيجاز عند

ستٍ منها، هي:

١- الكلاسيكية

٢- الرومانسية

٣- الواقعية

٤- البرناسية

٥- الرمزية

٦- السريالية

هناك مدارس أخرى حديثة كالدادائية (Dadaïsme)، والتصويرية

(Imagism)، والمستقبلية (Futurisme)، والانطباعية (Impressionnisme)، ولكن لا

يوجد عندنا في الشعر العربي نماذج ذات قيمة تمثلها.

أ - الكلاسيكية (Classicisme) :

أو ما يُسمى عندنا، بالأصولية، أو الإتيابية، أو (عمود الشعر).
كلمة كلاسيكي، مشتقة من اللاتينية (classis)، ومعناها الأصلي أسطول (حربي أو بحري، أو وحدة من هذا الأسطول، أو مطلق وحدة)، بحيث أصبحت تعني وحدة من الطلبة، يكونون فصلاً أو صفّاً (classe). ومن هذا المعنى الأخير أخذت كلمة (classicisme) : أي الأدب المدرسي، بمعنى أنه الأدب الذي يبقى على مرّ العصور. وكان من الجودة، بحيث أصبح وسيلة التربية في المدرسة، فقراءته تُثَقِّفَ العقل، وتُهذب المشاعر. تعود أصول هذه المدرسة إلى فكرة المحاكاة، التي جاء بها الفيلسوف الإغريقي أرسطو، أي أن الأدب هو محاكاة للحياة وللطبيعة.

أبرز خصائص الأدب الكلاسيكي :

- ١- يستوحي الآداب اللاتينية واليونانية القديمة، ويتمثلها ويستمد منها مادته.
- ٢- هو أدب يصدر عن «العقل»، أي إن من خصائصه الاعتدال والوضوح.
- ٣- العناية بالصياغة وتحسين الأسلوب.
- ٤- يخضع لأصول وقواعد يجب أن يتقيد بها؛ مثلاً، في المسرحية الشعرية، يجب أن يتقيد الشاعر بالوحدات الثلاث، وهي وحدة الموضوع، ووحدة المكان، ووحدة الزمان. أي يجب أن يكون موضوع المسرحية الشعرية واحداً، ويتناول «الشرف»، «حب الوطن»، و«الأخلاق». وأن تجري الأحداث في مكان واحد، وفي فترة زمنية لا تتعدى الأربع والعشرين ساعة. هذه كلها قيود مكبلة للشاعر.
- ٥- إن كلمة كلاسيكية أيضاً، تُفيد دراسة الآداب اللاتينية واليونانية القديمة، وهو ما يُعرف بالفرنسية (Les Etudes Classiques)، وبالإنجليزية (Classical Studies).

- ٦- الأدب الكلاسيكي يُراعي قواعد اللغة ويتقيد بها، وهو بالتالي، أدب محافظ. وهناك الكلاسيكية الجديدة (Neo-Classicism)، يمثلها : أحمد شوقي، خليل مطران، بشارة الخوري، إيليا أبو ماضي، عمر أبو ريشة، وآخرون.

ب- الرومانسيّة (Romanticisme):

بدأت في القرن التاسع عشر، وتأثرت بالثورة الفرنسيّة وبروسو، «بالأدب الإنجليزي والألماني».

١- الرومانسيّة أدب يهض على العاطفة ويركز على «القلب».

٢- تتغنى بالشعر. يقول الياس أبو شبكة: «الطبيعة هي قيثاره الشاعر».

والشاعر الرومانسي يصورها من خلال نفسه ووجدانه.

٣- تمجد الألم. يقول الفرد دي موسيه: «المراء طفلُ الألم معلّمه». ويقول الفرد دي فينيي: «إني أحب الألم البشري».

٤- من صفاتها الكآبة (La mélancolie) حتى سُميت بمرض العصر.

٥- الأدب الرومانسي أدب ثورة وتحرّر وتجدد.

٦- يمول الرومانسيون المغالون بالحلوليّة (Panthéisme)، وهي الفلسفة التي يرى أن الإنسان حالّ في الطبيعة، هو من الطبيعة والى الطبيعة يعود.

٧- الحبّ عند الرومانسيين، هو في رأس الفضائل. يقول فكتور هوجو: «الله ليس له سوى اسم، هو الحب».

٨- أبرز من يمثلها: الياس أبو شبكة، أبو القاسم الشابي، على محمود طه، محمود حسن إسماعيل، إبراهيم ناجي، وسواهم.

ج- الواقعيّة (Réalisme):

١- يقابلها المثاليّة (Idéalisme). ظهرت الواقعيّة بمفهومها الحديث، كفنّ

من فنون الأدب، أو كمدرسة من مدارس في أواخر القرن التاسع عشر. ففي هذا القرن نشطت الحركة العلميّة، ظهرت الاختراعات الحديثة، وبدأت الآلة تسيطر على الإنسان. هذا النوع من الأدب، يمثل الحياة البشريّة، كما هي بشرونها وخداعها ونفاقها — أي أن مهمته الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشريّة.

٢- إذن، الواقعيّة تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارها، وإظهار خفاياها وتفسيرها، ولكنها ترى أن الواقع العميق شرّ في جوهره. وضع عمر

فاخوري كتاباً سماه «أديب في السوق».

- ٣- المثاليّة تركّز على المثال، أي الفكرة (Idea)، عند أفلاطون. فإذا أخذنا «الطاولة»، فقد تكون من خشب أو معدن، أو سوى ذلك، باستطاعتنا أن نحطمها أو نحرقها، أو نفككها فتزول، ولكن الذي يبقى — وهو المهم — «فكرة الطاولة»، فالنجار أو الحدّاد قادر على إعادة صنعها. إذن إن الطاولة التي نراها بأعيننا ليست هي الجوهر.
- ٤- نشطت الواقعيّة في ظل الشيوعيّة، التي ترى أن الفنّ والأدب يجب أن يوظفا في خدمة المجتمع. ومن هنا، بات لدينا اصطلاح: «الأدب الملتزم» (Engaged literature). هناك «الإلزام»، وهناك «الالتزام». فالإلزام مرفوض لأنه عمل قسري يرغم المبدع. أمّا الالتزام إذا جاء من المبدع فهو مقبول.

٥- يقول ميخائيل نعيمة في كتابه «دروب»، حول فكرة الأدب الموجّه أو الالتزامي: «إلا أن معظم الكتاب — وبما للأسف — ليس لهم رحابة الأدب، ولا رحابة الكيان الإنساني... فمنهم من ليس يُبصر من الإنسان إلا بطنه. لذلك يقتصر همه على البطن، وحاجته إلى الرغبة. ثمّ يضيق ذرعاً بكلّ أدب يُبيح لقلبه أن يحدث عن جوع غير جوع البطن إلى الرغبة. فكان على الكتاب جميعاً أن ينقلبوا إلى حراثين وطهاة وخبازين، ليوفروا للناس ما يحشون به بطونهم».

٦- أبرز من يمثّل الواقعيّة في الشعر العربي الحديث: صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي، والمرحلة الثانية من شعر نزار قباني، والمرحلة الأولى من شعر محمود درويش، وسواهم.

د- البرناسيّة أو الفنّ للفنّ (Le Parnasse):

١- اتخذت هذه المدرسة تسميتها، نسبة إلى جبل البرناس، وهو مقام أبولو (Apollo)، إله الشعر في بلاد الإغريق. وسُمّي الشعراء الذين ينتمون إلى هذا المذهب، باسم البرناسيين، اعترافاً منهم بأنهم يستمدون وحيهم

من ربّ الشعر مباشرةً.

٢- تدعو هذه المدرسة إلى الدقّة في التعبير، وهي شكل من أشكال مبدأ الفنّ للفنّ، الفنّ من أجل الفنّ، وهذا يعني أن قيمة الشعر في ذاته، تعتمد على الترابط اللفظي، ووقع الكلمة في الجملة، وترفض أن يستخدم الشعر في المواضيع الاجتماعية والسياسية، أو يُسخرَ لتمجيد البطولات والمعتقدات، وما إلى ذلك. هدفه المتعة.

٣- ليست مهمة الشاعر أن يكون مصلحاً اجتماعياً.

٤- تُعنى بالشكل على حساب المضمون: ليس المهم «ماذا قال؟»، بل المهم «كيف قال ما قاله؟».

٥- البرناسية تركز على «النحت»: نحت الكلمة، والنحت فنّ صعب. الحجر مادة النحات، والكلمات مادة الشاعر، لذلك فهي تسعى وراء اختيار الكلمة ذات الموسيقى والجرس، والتي تقع موقعها في السياق. أي أنها تركز على الصياغة، أي على الجمالية، بغية تغذية حاسة الجمال عند الإنسان.

٦- الفنّ الشعريّ عند البرناسيين يغدو إعادة خلق للأشياء باللفظة والصورة والفكرة والنغم، وهي عملية صعبة وشاقة. فالنّ ليس ابن السهولة. إن العثور على اللفظة المؤاتية والشكل الملائم أمر في غاية الصرامة والدقّة.

٧- نُعت أصحاب البرناسية بـ «البرّجعاجية»، أي أنهم ينعزلون عن الناس ويعيشون في برج عاجي. يصفون الزهرة والفراشة والبلبل، وما إلى ذلك، مما لا يصب في منفعة الإنسان.

٨- يقول أمين نخلة في تقديم كتابه الرائع «المفكرة الريفية»: ولد الفنّ يوم قالت الحية لحواء: «أطيب أكلة في الفردوس: التفاحة». .. بدلاً من أن تقول لها: «كلي التفاحة» هذا يعني أن طريقة القول، أو فنّ القول هو المهم. ففي الجزء الأول، تزيين للحالة وتشويق حواء إلى أكل التفاحة، وفي الجزء الثاني، حضّ وأمر وإرغام، وهذه ينفر منها الناس !

ويقول أمين نخلة في غاية الشعر^(١):

«وإن الشعر يُطلب للفائدة، وللذة، في آنٍ معاً. فالذين قالوا بنُشدانِ اللذة وحدها، نسوا أن هذه التي يتمسكون بها، إنما تدخل في باب الفوائد، أيضاً. إذ إن ما يتركه الشعر، في خواطر القلوب من سعة، وريٍّ، لا بدّ له من أن يفعل في ترقيق الشعور، وإرهاف الحسّ، ورفع الذوق. ولعمرك! ماذا يقال لهذا، كله، إن لم يكن فائدة...!١٩»

٩- خير من يمثل البرناسيّة عندنا، أمين نخلة، وتلميذه أنطون قازان. والجدير ذكره، أنّ أول جائزة نوبل للآداب ذهبت سنة ١٩٠١ إلى الشاعر الفرنسي البرناسي سولي برودوم (١٨٣٩-١٩٠٧) (Sully Prudhomme).

هـ- المدرسة الرمزيّة (Symbolisme):

١- التسمية مأخوذة من كلمة رمز، والرمز هو ما يرمز إلى شيء دون ذكر

تفاصيله. فالصليب رمز للمسيحيّة، والهلال رمز للإسلام، والأرزاء رمز للعلم اللبناني، والصليب المعقوف رمز للنازية، وما إلى ذلك.

٢- أخذ الشعر العربي الحديث الرمزيّة عن الأدب الفرنسي، وكان ذلك بعد الحرب العالميّة الأولى، فبدأوا يترجمون شيئاً من أشعار بودلير ومالرميه وفاليري وفرلين عن الفرنسية إلى العربية، وبدأت المجلات أمثال «المقتطف والمكشوف والأديب» وسواها تنشر شيئاً من هذا الشعر وبعض الدراسات التي تتناولها.

٣- الرمزيّة تركز على «الموسيقى»، أي موسيقى الكلمات والتراكيب، وأخذت الموسيقى فاغتر رمزاً لها.

٤- وهي تقوم على الإيحاء بدلاً من الإفصاح أو الإيضاح.

٥- فهي ابنة الغموض. الشاعر الرمزي لا يفصح عن أحاسيسه بطريقة مباشرة، وإنما يحاول خلق جوّ نفسي ينقلنا إليه، وهذا ما يسمى بالّحالة الشعرية (Etat Poétique).

(١) ذات العماد، منشورات مطبعة دار الكتب في بيروت ١٩٥٧، (ص ١٤٤).

٦- عالم الرمزية هو عالم اللاشعور، مجاهل النفس خفية، المنطقة المستعصية على المنطق، ففي هذا العالم تنزاح المعوقات وتتلاشى الفوارق وتنداح الحدود لتظهر وحدة فكر الإنسان الفرد كما هو.

٧- الرمزية تقول بتراسل الحواس أو تداخلها. فبالبصر نسمع، وبالسمع نرى، وهكذا يكون الفن أغنى، والرؤية أكثر نضاعة والقأ. فالحواس ليست بمنقطعة أو منفصلة من بعضها البعض. وقديماً قال الشاعر العربي الأعمى بشار: «والأذنُ تمسُقُ قبل العين أحياناً».

أو قول المتنبي:

في جَحْفَلٍ سَتَرَ العيونُ غُبَارَهُ فكأنما يُبصِرْنَ بالأَذانِ
وقبل الرمزية بألف عام، قال المتنبي يمدح كافوراً الإخشيدي، صاحب مصر، وكان عبداً يُشَبَّه بالشمس التي جعلها شمساً سوداء، فكيف تكون الشمس سوداء وتبقى منيرة...؟!

تفصحُ الشمسُ كلما ذُرَّتِ الشَّمْسُ منْ شمسٍ مُنيرةٍ سوداءٍ
أو كمثّل قول أبي تمام متحدثاً عن المطر في قصيدة مدح بها المعتصم:

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منه، وخَلْفَهُ صَحْوٌ يَكادُ من النضارة يُمَطَرُ...!

٨- يقول سعيد عقل: «أنا لا أريد أن يفهمني القارئ بسهولة شذّ سيرِ
حذائه». أي أنه على القارئ أن يتعب ويلهث لكي يفهم الشعر
الرمزي، وقد يذهب أحياناً إلى ما لم يقصده الشاعر.

٩- ولكن الرمزية المغالية في الغموض، تُصبح كهفاً مغلقاً كما يقول
أدونيس: «الشعر: نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا
عمق. الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً
مغلقاً».

١٠- مَنْ يمثل الرمزية في الشعر العربي الحديث: أهم من يمثلها سعيد
عقل، وأول من ابتدعها شاعر لبناني مات شاباً، هو أديب مظهر
(١٩٠٠-١٩٢٨). وهناك بشر فارس (١٩٠٦-١٩٦٣)، وصلاح لبكي
(١٩٠٦-١٩٥٥)، ويوسف غصوب (١٨٩٣-١٩٧٢) وسواهم.

و- السريالية (Surréalisme) أو ما فوق الواقعية:

١- في أواخر القرن التاسع عشر، أخذت المذاهب الفلسفية تتحكم ببعض المذاهب الأدبية. وبعد الحرب العالمية الأولى، تصدّعت القيم الإنسانية، وحدث انحلال في أخلاق الناس، وقامت دعوات إلى التحرر وإشباع الرغبات الجنسية، والإقبال على الملذات، مما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسريالية، أي (ما فوق الواقعية)؛ وهو المذهب الذي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية، والذي يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه، هناك واقع آخر، أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي — واقع المكبوت في داخل النفس البشرية.

٢- زعيم هذا المذهب هو عالم النفس النمساوي الشهير سيغموند فرويد (Freud) (١٨٥٦-١٩٣٩) الذي قال إن اللاوعي هو أعلى درجات الوعي، والعالم الألماني يونغ (Young).

٣- ظهر هذا المذهب في فن الرسم، وبرز خاصةً عند بيكاسو ودالي.

٤- أسس هذا المذهب في فرنسا في عام ١٩٢٤، لويس اراغون (Aragon) (١٨٩٧-١٩٨٢)، واندريه بريتون (Breton) (١٨٩٦-١٩٦٦)، وبول إيلوار (Eluard) (١٨٩٥-١٩٥٢). ثم تخلوا عنه فتوقف سنة ١٩٦٩.

٥- السريالية دعت إلى الحرية، وسعت إلى تحطيم جميع الحواجز الموجودة بين الإنسان وذاته، أي تحطيم الحواجز العقلانية، وصولاً إلى تفجير قوى العقل الباطن، إلى الحلم.

٦- قيل للشاعر اللبناني الفرنكوفوني الذي كتب بالفرنسية، جورج شحاده (١٩١٠-١٩٨٩): «إنك امتداد للحركة السورالية؟ فأجاب: لكن ماذا تعني السورالية؟ السورالية ليست أكثر من أنك حين تنظر إلى الورد لا ترى الورد ورده فقط، بل ترى وردة وشيئاً آخر.»

٧- أسس السورالية في مصر، الشاعر المصري القبطي، بالفرنسية، جورج حنين، سنة ١٩٣٦ وقد توفي سنة ١٩٧٣. وجويس منصور توفيت سنة ١٩٨٦.

٨- وخلاصة القول، إن الأدب السريالي عادة، غامض مضطرب، أشبه بالهذيان المحموم، وأقرب إلى الأحاجي منه إلى الأدب. وفي الأدب السريالي تكون الصورة غريبة والعالم مفككاً مهزوزاً، ولعلها في ميدان الفن وجدت لها مرتعاً أخصب من عالم الأدب. والصورة السريالية تبدو كما لو أنك تنظر في مرآة مكسورة. بينما المرأة السليمة تترك الصورة الواقعية.

٩- من الذين يمثلون السورالية في الشعر العربي الحديث: أدونيس في بعض صوره الشعرية؛ عبد القادر الجناحي، وهو شاعر عراقي؛ يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧)؛ أنسي الحاج؛ بول شاول؛ شوقي أبي شقرا؛ وسواهم، وحولهم يثار الكثير من الجدل.

١٠- يقول يوسف الخال: «... العلم أصبح خبراً، والخبر لا معنى له، والمعنى في قلب المتكلم، والمتكلم هو الصامت الأكبر...»

أحمد شوقي

(١٨٦٨ - ١٩٣٢)

إذا كان الكثيرون يعتبرون محمود سامي البارودي (١٨٢٨-١٩٠٤)، باعث النهضة الشعرية الحديثة، فإن أحمد شوقي، هو الشاعر الذي أنجز أعظم إنجاز شعري في العصر الحديث، منذ أواخر القرن التاسع عشر، حتى وفاته في عام ١٩٣٢.

لا شك في أن الشعر العربي الحديث، يبلغ أرفع مراتبه عند أحمد شوقي. فهو شاعر موهوب، أعطته ربة الشعر ما لم تعط سواه، فكان شاعر العصر. غير أن الذين يُنقصون من قدر الشاعر، يأخذون عليه أنه كان شاعر البلاط، ولم يكن شاعر الشعب. شيء آخر ناتج من كونه شاعراً «رسمياً»، هو كثرة شعر المناسبات عنده، في السلاطين والملوك والأمراء والأشراف، وغيرهم من ذوي المكانة، مما جعل شعره ينحط ويسف.

وما اختلف النقاد في شاعر معاصر، كما اختلفوا في شوقي، وهذا شأن الرجل العظيم. ففُتِنَ بشعره فريق ومدحه وبوّاه أرفع مرتبة، وهجّنه فريق وأنكر عليه كلّ فضل له في الشعر. وواجبنا نحن أن نقف بين هؤلاء وهؤلاء، ونبين مميزات شوقي، ومنزلته الفنية.

لقد نشأ شوقي في بلاط الخديوي إسماعيل^(*)، الذي تبوأ عرش مصر سنة ١٨٦٣، وعاش مقرباً إليه، فلم يخرج عن أن يكون شاعراً «رسمياً»، فأدى ذلك إلى أن كرهه فريق من الناس وحسده، وسعى إلى تحطيمه.

(*) وهو القائل:

وأخسرتُ إسماعيلَ في أهانتِهِ	ولقد ولدتُ يسابِرَ إسماعيلَ
ولبستُ نعمته ونعمةَ يَتِي	فلبستُ حزلاً وارتديتُ جميلَ

منزلة شوقي بين القديم والجديد:

كلّ من يستعرض ديوان أمير الشعراء، يُدرك الصّلة بينه وبين البارودي، وبين الشعراء العباسيين، أمثال: المتنبي، ابن الرومي، البحري، أبي نواس، أبي فراس، ابن زيدون والبهاء زهير؛ وذلك واضح في القصائد التي يعارض فيها أكثر هؤلاء الشعراء. فهو في سنيته التي يصف فيها الحمراء، بغرناطة^(١)، متأثر بسببية البحري، وهو يعترف بذلك، حيث يقول: فكنتُ كلما وقفت بحجر، أو طفتُ بأثر، تمثلتُ بأبياتها (السينية)، واسترحتُ من موائل العبر في آياتها، وأنشدتُ فيما بيني وبين نفسي:

وَعَطَّ الْبَحْرِيَّ إِيوَانُ كَسْرَى وَشَفَتْنِي الْقُصُورُ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ
ومطلعها:

اختلافُ النهارِ والليلِ يُنسي اذكرا لي الصّبَا وأيامَ أنسي
والبحري يسر وشوقي، في أكثر من قصيدة، فهو متأثر بموسيقاه إلى حدٍّ بعيد.
وهو يعارض ابن زيدون أيضاً في نونيته، التي مطلعها^(٢):
يا نَائِحَ الطَّلَحِ أَشْبَاهَ عَوَادِينَا نَشْجَى لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا؟
ويعارض البوصيري في همزيته وبُردته.

وقف كثير من النقاد والأدباء عند شعر شوقي، وحاولوا أن يردوا سرقاته إلى أصحابها، منهم من دافع عنه، ورأى أنه في معارضته وسطوه على المعاني، متفوق على صاحب المعنى الأول — ومنهم من يرى أن السابق في الزمن، هو السابق في الشعر^(٣).

لن أقف وقفة طويلة عند هذه القضية، فلا شكّ في أن شوقي، قد تأثر بفحول الشعراء، الذين سبقوه وعاصروه. لكنه ما كان يقف وقفة السارق المعدم، بل كان يضيف من عنده إلى هذا الشعر، ويقول شعراً يعادله، وقد يفوقه. شيء ثانٍ، هو أن الشعراء يأخذ متأخروهم عن سابقهم، وهذا لا عيب فيه ولا ضير.

(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ٤٤).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٠٣).

(٣) الإسكندري، أحمد — ذكرى الشاعرين (ص ٣١٨).

هنالك من يرى عكس ذلك، أمثال خليل مطران الذي يدافع عن شوقي^(١):
«الذي يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين، ولا يندر عليه أن يبرزهم، لا يجهد فكره،
ولا يكده في معنى أو مبنى. فأما المعنى فيجئته على مرامه، أو على أبعد من مرامه
— ولا ينضب عنده، لأنه يستخلصه من عقلٍ فوّار الذكاء، ومعارف جامعة، إلى
أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب، فلسفة حقوق وحقائق التاريخ وغرائب
السّير التي يحفظ منها غير يسير، إلى مشاركات علمية، وتنبّهات فنية، استقاها
من مطالعته صنوف الكتب، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته، في جولاته بين
بلاد الشرق والغرب. وأما المبنى فله فيه أذواق متعدّدة، لتعدّد مقامات القول،
ترى فيه من نسج البحري، ومن صياغة أبي تمام، ومن وثبات المتنبي، ومن
مفاجآت الشريف الرضي، ومن مسلسلات مهبّار. في المجموع، تجد صفة عامة
للنظم، وهي أنه من نظم شوقي، ذلك شعر العبقرية والتفوق.»

ومن الذين أرادوا أن يبينوا تفوق شوقي في المعاني: مصطفى صادق
الرافعي^(٢)، فأخذ يقابل بين أبيات شوقي، والأبيات التي تأثر بها شوقي، وينتهي
إلى أن معنى شوقي أجمل وأروع.

من ذلك قول شوقي:

حَوّتَ الجَمَالَ فلو ذَهَبَتْ تَزِيدُهَا في الوَهْمِ حُسناً ما استطعتَ مَزِيداً

وهو مأخوذ عن:

ذاتُ حُسْنٍ لو استزادتُ من الحُسْنِ إليها لما أصابتَ مَزِيداً

قد أبدع شوقي في قوله (في الوهم)، التي لولاها، لما كان قفز هذه القفزة

الرائعة.

فتأثر أمير الشعراء، لا يعني أنه مقلّد، بل هو أقدر ما يكون على خلق

المعاني، والأخيلة الجديدة.

شوقي لم يكف بأن يعيش على مائدة سواه، ويكون نسخة عنه، بل هو يحافظ

على شخصيته وطابعه. هو على كل حال، يجري على عمود الشعر العربي.

(١) مطران، خليل - ذكرى الشاعرين، (ص ٤٣٥).

(٢) الرافعي، مصطفى صادق - ذكرى الشاعرين، (ص ٤٨٣).

نستطيع أن نتلمس تأثره بشاعرين كبيرين، هما البحرزي في سلاسته وموسيقاه، والمتنبي في حِكْمه وصياغته وتصريفه الكلام في مديحه.

وبعد، فقد حافظ شوقي على قيّارة الشعر العربي وعموده. وكان يتنازعه بجانب تيار التقليد هذا، تيار تجديد آخر. فقد تلقح بالأدب الأفرنسي، درس الحقوق وعاش في فرنسا وإسبانيا، طوّف في أوروبا، وهو يقول في مقدّمته للشوقيات، إنه تأثر بشعر الغرب، وأراد أن يتأثره، لكنه أول ما فتح عينيه على الشعر، وجد القوم لا يعرفون منه إلا ما كان مدحاً في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي، صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زال يتمنى هذه المنزلة. في مقدّمته هذه، يلوم شعراء المديح، ويهاجم المتنبي، ولكن لم يكن هذا سوى قول غير متأصل في نفسه، ذلك لأنه مضى في النسج على منوال هؤلاء.

غضبَ شوقي يوم لم تنشر له قصيدة في مدح الخديوي، في الجريدة الرسمية، كما جرت العادة، ذلك لأنه كان يقدّم لها بمقدّمة في الغزل، يستهلها بقوله:

خَدَعُوْهَا بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءُ وَالْغَوَائِي يَغُرُّهُنَّ الثَّنَاءُ^(١)

فإذا كان شوقي يحسب أن التجديد، يكون في المقدّمات الغزليّة، لقصائد المدح، فقد ضلّ. وبعد، هل يكون التجديد في نقل قصيدة «البحيرة» للاثنتين إلى العربية، أو هو في نقل قصص لاثنتين إليها؟!

لم يعرف شوقي كيف يستفيد من شعراء الغرب، لأن طابع الشعر العربي ظلّ مسيطراً عليه.

قد يبدو تأثره في قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل»^(٢)، التي قالها في المؤتمر الشرقي الدولي، المنعقد في «جنيف»، في سبتمبر عام ١٨٩٤، وكان مندوباً للحكومة المصرية فيه، فقد تأثر بديوان «فيكتور هيغو» «Victor Hugo» (١٨٠٢-١٨٨٥)، المسمى «أسطورة القرون» «La Légende des Siècles»، وأثر ذلك ظاهر في شعره الفرعوني.

(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ١١١).

(٢) الديوان، الجزء الأول، (ص ١٧).

يوم كان شوقي في باريس، كان شعراء الرمزية في أوج مجدهم، فلم يتأثر بهم مطلقاً، بل إنه لم يتأثر بالمدرسة الرومانسية، وظلّ شاعراً كلاسيكياً مجدداً. على أن تجديد شوقي لم يتعد الشعر التمثيلي الذي كتبه في أواخر أيامه، وشيئاً من الشعر القصصي، والشعر الفرعوني الذي غنى به أجداد مصر الغابرة. قدر الله لشوقي في شبابه، أن يعيش في البلاط — بعيداً عن الشعب — همّة أن يُرضي سيده، ووليّ نعمته، فيمدحه في ذهابه وإيابه، يهنئه في أعياده وحجّه، ويذكر آله ويرثي من يموت منهم.

لكن، لم يلبث شوقي أن يرجع من منفاه، في إسبانيا، فيرى الشعب يكافح في سبيل حريته، حتى تجاوزت نفسه مع هذه الحرية، فكأنّ الشاعر الذي قدر له أن يعيش في القفص المذهب في شبابه، عادت له حريته في شيخوخته — على العكس من حافظ — فالتفت إلى الشعب وغنى آماله وأحلامه.

يرى الدكتور شوقي ضيف^(١): «أن شوقي قد غنى للشعب المصري، عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة، غناءً ملك — ولا يزال يملك — عليه لُبه». دعا شوقي إلى الأخوة العربية، خاصة بعد الحرب الكبرى، حين ضعفت حماسه للأتراك — كان قبل ذلك يُدافع عن الإسلام، ويدعو إلى الخلافة، ويكثر من مدح الأتراك. ذلك يعود إلى الدّم التركي الذي يجري في عروقه، وإلى ولاء سيده لهم — وهو لا يترك مناسبة، إلا ويكرس عروبتة هذه، ومن ذلك قصائده في الشام ولبنان وسائر بلاد العرب.

أخذ على شوقي، أنه أكثر من شعر المناسبات، من مدح للخديوي في أعياده وفي ذهابه وإيابه، وفي رثائه للأعيان، والنظم في المخترعات الجديدة، وأعمال البرّ والمنشآت القومية. غير أن الدكتور شوقي ضيف^(٢) يرى: «أن شوقي في شعره هذا، يختلف عن الشعراء القدامى في مدحهم. فهؤلاء لم يفكروا بغير الخلفاء، أو الأمراء الذين كانوا يمدحونهم، بينما شوقي يفكر ليس في ممدوحه وحسب، بل وفي جمهور الناس الذي سوف يقرأ قصائده هذه.»

(١) ضيف، الدكتور شوقي — شوقي شاعر العصر الحديث، طبعة أولى، (ص ١٥٤).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٦٢-١٦٣).

«فهو لا يصنع القصيدة لعباس وحده، إنما يصنعها له وللشعب، فهو لا يمدحه في عيد من أعياده، إلا اختار مناسبة شعبية، أو وقف يشيد بأعماله للشعب وإصلاحاته. وشوقي في رثائه، يحاول أن يفكر في الحياة والموت، والفلسفة التي وراءه، ويخرج القصيدة من حيز الرثاء الشخصي، إلى حيز إنساني عام. كما في رثاء جدته، ورثاء أمين الرافعي، ومصطفى كامل، وهو في كل ذلك تلميذ المتنبي.»

رثى شوقي الأبطال المصريين والعرب، وصوّر آلام شعبهم وآمالهم. ورثى الرجال العظام من أدباء وشعراء وصحفيين ووجهاء، وذوي نفوذ وسلطان، ولم يكتف بذلك، بل ذهب يرثي شخصيات عالمية، فرثى «فردى» الموسيقار المشهور، و«تولستوي» الأديب الروسي الشهير، و«نابليون» البطل الإفرنسي، وتحدث عن بطولاته وأمجاده، ورثى «فكتور هيجو» في ذكره المئوية.

الذي يتصفح الشوقيات يجد أن شوقي لم يترك مناسبة هامة إلا تعرض لها، سواء اتصلت بالشرق أو بالغرب. فله شعر في ملك إنكلترا، وذكرى «كارنارفون»، والاحتفال بمن ينزل مصر من الأدباء، أو المجاهدين العرب أو سواهم.

هكذا ارتفع شوقي بشعر المناسبات إلى الذروة، بحيث لم يترك زيادة لمستزيد.

على أن شوقي يمتاز بشعره الغنائي، فكان شعره يشبه «السيمفونية». فقد كان، رحمه الله، شاعراً طافحاً بالموسيقى، حتى أنه لو لم يكن شاعراً، لكان موسيقياً.

حدثني أمين نخلة (١٩٠١-١٩٧٦)، رحمه الله عليه، أن شوقي كان إذا أخذ في النظم، أتته المعاني في أشكال مختلفة، فيهمس بها ويتغنى بينها وبين نفسه، وينتقي — وهو صاحب ذوق فذ — أنسها وأحلاها نغماً. لهذا السبب، كثر الغناء في شعره، فغنت روائعه أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، وسواهما من مشاهير المغنين. ولا شك في أن غنائية شوقي قد ساعدت شعره على الانتشار، وهيات له هذه المكانة الرفيعة التي خلده على الدهر. فمنذ قرن ونيف، وشوقي الشاعر

العربي الفرد الذي يستأثر بألباب الناس، فقد غنى الإسلام، ومجد مصر والعرب، وجمال لبنان، بشعر لم يجاره فيه أحد.

جمع شوقي إلى رهافة ذوقه، إطلاعاً واسعاً على مفردات اللغة، هياً له الإبداع في شعره الغنائي، والتفنن في صياغته.

يجمع شوقي إلى ذلك، سعة الخيال، فهو مصوّر بارع، ويظهر ذلك في شعره الفرعوني، ووصفه لآثار مصر، وبجالي الطبيعة بين لبنان وسورية. كما في قصيدة «أنسُ الوجود»^(١)، حيث تظهر براعته في تركيب الصور، ونقل الصورة الحسية:

أَيْهَا الْمُنْتَحِي (بأسوان) داراً	كالثريّا تُريدُ أن تنقُضاً
قِفْ بتلك القُصورِ في اليمِّ غرقى	مُسيكاً بَعْضُهَا من الذُّعرِ بَعْضاً
كعذارى أخفينَ في الماءِ بضاً	ساجحاتٍ به وأهدينَ بضاً
...رُبُّ «نقش» كأنما نَفَضَ الصا	نَعُ منه اليَدَيْنِ بالأمس نَفَضاً
و«ضحايا» تكاد تَمْشي وترعى	لو أصابتُ من قُدْرَةِ اللَّهِ بُضاً

إلى جانب الموسيقى والخيال، سارت العاطفة في شعره، غير أنها قصّرت عن اللحاق بهما. ذلك لأن شوقي لم يكن شاعراً ذاتياً، فإنك تكاد لا ترى أثراً لنفسه في شعره. من هنا، كانت عاطفته فاترة، لذلك هاجمه العقاد^(٢) في مستهل حديثه عنه، قال: «في أحمد شوقي ارتفع شعر «الصنعة» إلى ذروته العليا، وهبط شعر «الشخصية»، إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح، ولا قسمة من القسمات، التي يميز بها إنسان بين سائر الناس.»

«شعر الصنعة ليس على نهج واحد كَلَّمَهُ، فمنه ما هو زيف فارغ، لا يمتّ إلى الطبيعة بواشحة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفّق وتقليد براء من الحسن واللوّق والبراعة.»

«منه ما هو قريب إلى الطبيعة، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل، ولا على طبعه، لأنه أشبه شيء بالوجه

(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ٥٣).

(٢) العقاد - شعراء مصر، (ص ١٥٦).

المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان.»

«من هذه الصنعة، كانت صنعة شوقي في جميع شعره، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه «شوقي»، يخالف الأناسي الآخرين، من أبناء طبقة وجيله، لأعيانك العثور عليه. لكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء.»

«وليس هذا بشعر النفس الممتازة، ولا شعر النفس «الخاصة»، إن أردنا أن نضيّق معنى الامتياز. ليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة، ونموذج من نماذج الطبيعة. إنما ذاك ضرب من المصنوعات، غلا أو رخص على هذا التسويم.»

لا شك في أن شوقي شاعر «غري»، كما أن لا شك في أن العقاد يُسرف في نقمته على شوقي وتهجمه عليه. فإذا صحّ أن ضعفت العاطفة عند شوقي — وهي ضعيفة لأسباب عديدة، منها أن شوقي لم يعرف الحب، وأنه كان شاعراً رسمياً مقيداً، نشأ نشأة الشاعر الذي يُعبر عن شعور غيره، يقول الشعر لإرضاء سواه، لم يعرف الألم والحرمان، بل كان له ما يريد — فهذا غير كافٍ لتجريدته من طابع الشاعرية، وجعل شعره لا يمتاز بميزة خاصة. فقد استطاع شوقي بموهبته الفذة وموسيقيته وصياغته، أن يُخلّد بشعره ويطبعه بطابع خاص.

ذلك واضح في قصائد، منها: (الهمزية النبوية)^(١)، (ذكرى المولد النبوي)^(٢)، (نهج البردة)^(٣)، (شهيد الحق)^(٤)، (أنس الوجود)^(٥)، (أيها النيل)^(٦)، (نكبة دمشق)^(٧)، (أندلسية)^(٨)، (رحلة)^(٩)، وسواها.

لا يصح أن نجرد شوقي من كلّ عاطفة، كما فعل العقاد، لأن عاطفته تبدو لنا في بعض قصائد الرثاء التي يتناول فيها أهله والخلّص من أصدقائه، كما تبدو في

(١) الديوان، الجزء الأول، (ص ٣٦).

(٢) المصدر السابق، (ص ٧٠).

(٣) المصدر السابق، (ص ٢٣١).

(٤) المصدر السابق، (ص ٢٦٢).

(٥) الديوان، الجزء الثاني، (ص ٥٣).

(٦) المصدر السابق، (ص ٦٣).

(٧) المصدر السابق، (ص ٧٣).

(٨) المصدر السابق، (ص ١٠٣).

(٩) المصدر السابق، (ص ١٧٧).

شعره الذي نظمه في أولاده، وخاصة ابنته أمينة.
يجعل الدكتور شوقي ضيف^(١)، «أروع عواطف شوقي عاطفته الوطنية،
وعنها صدر في فرعونياته، أو قل في ملاحمه المصرية.»
وقد اشتهر شوقي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر ونظمه. فقد كانت له
موهبة، قلما تنهياً لشاعر، جعلته يحسن النظم، حتى ولو كان في جمع من الناس،
ومسمع من صخبهم. إلى ذلك يشير خليل مطران، حيث يقول^(٢): «ينظم الشعر
بين أصحابه، فيكون معهم وليس معهم، وينظم في المركبة وفي السكة الحديدية،
وفي المجتمع الرسمي، حين يشاء وحيث يشاء.»
«يكتب القصيدة بعد تمامها، وربما تمت ونسيها شهراً، ثم ذكرها فكتبها في
جلسة واحدة.»

مهما يكن من الأمر، فإن فضل شوقي يعود إلى شعره التمثيلي، في
مسرحياته التي تقسم إلى نوعين: مآسٍ مصرية، هي: (مصرع كليوباترا)، (قمبوز)،
و(علي بك الكبير). ومآسٍ عربية، هي: (مجنون ليلي)، (عنزة)، و(أميرة
الأندلس). فهو الذي أدخل هذا الفن على الشعر العربي، ذلك لأن الأدب
والشعر التمثيليين، جديدان على الأدب العربي، لا تمتد جذورهما إلى أبعد من
قرن. فالعرب لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلي في أي عصر من عصورهم
القديمة، في المشرق أو المغرب، لأن الشعر العربي خطابي يعتمد على الوصف
الحسيّ الدقيق، بعيد عن الخيال الذي يعتمد عليه الأدب التمثيلي.
لم ينقل العرب أدب اليونان التمثيلي، لأن الفلسفة الدينية عند اليونان
تعارض مع الفلسفة الدينية في الإسلام. إنما أخذ العرب هذا الفن، عن الغربيين
في القرن الماضي^(٣).

نظرة أخيرة، نرى أن شوقي قد شغل النقاد، ولا يزال يشغلهم. انقسموا
إلى فريقين:
فريق متعصب ضده مُغرض، يريد أن يهدمه، يدفعه البغض والحسد.

(١) ضيف، الدكتور شوقي - شوقي شاعر العصر الحديث، (ص ٣٠٢).

(٢) مطران، خليل - مشاهير شعراء العصر لأحمد عبيد، (ص ٦٦).

(٣) منثور، الدكتور محمد - مسرحيات شوقي، (ص ٨-١).

من هؤلاء العقاد، الذي يهاجمه في (الديوان)، وفي (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، وفي كل ما كتب عنه. جماعة مدرسة (الديوان) هؤلاء مخطئون، لأنهم يطبقون مقاييس النقد الغربية على شعر عربي. منهم الدكتور طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي)، لكنه يبدو أكثر اعتدالاً من العقاد، وأخف وطأة منه على الشاعر.

وفريق آخر من الصحفيين والأدباء الناشئين الذين غذاهم شوقي في حياته، لكي يردوا عنه هجمات هؤلاء، فأخذوا في تأليهه والدفاع عنه. لكن شوقي استطاع، لما كان له من نفوذ، وبفضل موهبته الشعرية، أن يؤمر نفسه على الشعراء.

ولا شك في أن حافظاً قد استفاد من خصومة أولئك لشوقي، فجعلوه «شاعر الشعب»، واتهموا شوقي بأنه «شاعر البلاط».

يقف بين أولئك وهؤلاء، فريق آخر يمثل الدكتور شوقي ضيف، في كتابه (شوقي شاعر العصر الحديث)، يُنصف الشاعر، ويضعه في مكانته التي يستحقها، محاولاً أن يكون متحزباً قدر المستطاع، جاعلاً إياه^(١):

«المع شاعر في تاريخ أدبنا الحديث، لتعداد نواحيه الفنية، وتشعب آثاره الأدبية. فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية، ووصلها بمسرحياته التمثيلية. وكان حين ينشر قصيدة، تُصبح حديث الصحف والنلوات الأدبية، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية.»

مهما يكن من أمر، فإن شوقي قد يسف في بعض شعر المناسبات، وتفتر عاطفته، ويلام لزج نفسه في قفص البلاط. في رأي حافظ^(٢): «أنه لظريف الوزن، لطيف القافية، خاطره طوَّغ لسانه، وبيانه أسير بنانه، كأنما يتناول الشعر من كُمته، لسهولة تناوله عليه، إلا أنه مكثار، وقَلَّ أن يسلم المكثار من العثار؛ فشعره، كما قال الأصمعي في شعر أبي العتاهية: «كساحة الملوك، يقع فيها الخزف والذهب.»

(١) ضيف، الدكتور شوقي - شوقي شاعر العصر الحديث، المقدمة، (ص ٥).

(٢) عيد، أحمد - مشاهير شعراء العصر، (ص ٦٥).

غير أنه لا يستطيع أحد أن يُنكر مقدرة على النظم، وموهبته وفوقه وغنائته، فكان بحق الشاعر الذي جدد مجد الشعر العربي الكلاسيكي، وأعاد له رونقه، وأدخل عليه الشعر التمثيلي، فكانت بداية خير، وبلغت عنده «الكلاسيكية الجديدة»، في الشعر العربي الحديث أعلى ذروتها.

أنسُ الوجود (*)

كالثرى ثريد أن تنقضا
لا تحاول من آية الدهر غضا
تمسكاً بعضها من الذعر بعضا
ساجحات به، وأبدىن بضاً
مشرفات على الكواكب نهضا
وشبابُ الفنون ما زال غضا
نعُ منه اليدين بالأمس نفضا
أعصرُ بالسراج والزيت وضاً^(٢)
حسنت صنعة، وطولاً، وعرضاً
لو أصابت من قدرة الله نبضا
عزمات من عزمة الجن أمضى^(٤)

أيها المتحني (بأسوان) داراً
إخلع النعل، واخفض الطرف، واخشع
قف بتلك (القصور) في اليم غرقى
كعدارى أخفين في الماء بضاً^(١)
مشرفات على الزوال، وكانت
شباب من حولها الزمان وشابت
رُبَّ «نقش» كأنما نفض الصا
و«دهان» كلامع الزيت، مرّت
و«خطوط» كأنها هذب ريم^(٣)
و«ضحايا» تكاد تمشي وترعى
و«محارب» كالبروج، بنتها

(١) هي آثار فرعونية قديمة مشهورة في أسوان بمصر.

(٢) البض: الرخص الجسد.

(٣) وضاً: وضاء..

(٤) ريم: غزال.

(٥) أمضى: أحد.

شَدَّتْ بَعْضَهَا الْفَرَاعِينَ زُلْفَى^(١)
و«مقاصير» أَبْدَلَتْ بَقُتَاتِ الْـ
حَظُّهَا الْيَسُومَ هَدَّةً، وَقَدِيمًا
سَقَّتِ الْعَالَمِينَ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْـ
صِنْعَةٍ تَدْهَشُ الْعُقُولَ، وَفَنٌّ

وَبَنَى الْبَعْضَ أَجْنَبٌ يَرْضَى^(٢)
حَسْلُكَ تُرْبًا، وَبِالْيَوَاقِيتِ قَضَا^(٣)
صُرِّفَتْ فِي الْحُظُوظِ، رَفْعًا وَخَفْضًا
حَسًّا، إِلَى أَنْ تَعَاطَتْ النُّحُوسُ مُحْضًا^(٤)
كَانَ إِتْقَانُهُ عَلَى الْقُومِ فَرْضًا

يَا قُصُورًا نَظَرْتُهَا وَهِيَ تَقْضَى^(٥)
أَنْتِ سَطْرٌ، وَبِحَدِّ مِصْرَ كِتَابٌ
وَأَنَا الْمُخْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرٍ
رُبُّ سِرٍّ بِجَانِيكَ مُزَالٍ
قُلْ لَهَا فِي الدَّعَاءِ لَوْ كَانَ يَجْدِي:
حَارَ «فَيْلُكُ» الْمُهَنْدِسُونَ عَقُولًا
أَيُّنَ مَلِكٍ حَيَالُهَا وَفَرِيدٍ
أَيُّنَ «فِرْعَوْنٍ» فِي الْمَوَاكِبِ تَنْزَى
سَاقٍ لِلْفَتْحِ فِي الْمَمَالِكِ عَرْضًا
أَيُّنَ «إِيْزِيسَ» تَحْتِهَا النِّيلُ يَجْرِي
أَسْدَلُ الطَّرْفِ كَاهِنٌ وَمَلِيكَ
يُغَرِّضُ الْمَالِكُونَ أَسْرَى عَلَيْهَا
مَا لَهَا أَصْبَحَتْ بِغَيْرِ مُجِيرٍ

فَسَكَبْتُ الدَّمُوعَ، وَالْحَقُّ يُقْضَى
كَيْفَ سَامَ الْبَلَى كِتَابُكَ فُضًّا؟
مَنْ يَصْنَعُ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانَ عَرْضًا
كَانَ حَتَّى عَلَى «الْفَرَاعِينَ» غَمْضًا
يَا سَمَاءَ الْجَلَالِ، لَا صِرْتُ أَرْضًا
وَتَوَلَّيْتُ عِزَائِمَ الْعِلْمِ مَرْضَى
مِنْ نَظَامِ النِّعَمِ أَصْبَحَ فُضًّا؟^(٦)
يُورِكِضُ الْمَالِكِينَ كَالْخَيْلِ رَكْضًا؟
وَجَلًّا لِلْفَخَارِ فِي السِّلْمِ عَرْضًا
حَكَمْتَ فِيهِ شَاطِئِينَ وَعَرْضًا؟
فِي ثَرَاهَا، وَأَرْسَلَ الرَّأْسَ خَفْضًا
فِي قِيُودِ الْهَوَانِ، عَائِنٌ، حَرَضَى^(٧)
تَشْتَكِي مِنْ نَوَائِبِ الدَّهْرِ عَضًّا؟

(١) زلُمى: تقربا.

(٢) يَرْضَى: يطلب الرضا.

(٣) قضا: حصى.

(٤) محضا: خالصا.

(٥) تقضى: تفتى.

(٦) فضا: مفضوضا.

(٧) حرَضَى: مغمومين.

مَلَكَةٌ فِي السَّجُونِ فَوْقَ حَضْرَاضِي^(١)
أَبْهَذَا فِي شَرْعِهِمْ كَانَ يُقْضَى؟
أَمْ رَمَاهُ الْوَشَاةُ حَقْدًا وَبَغْضًا؟
دُونَ فَعْلِ الْفِرَاقِ بِالنَّفْسِ مَضًّا
دُونَ سَيْفٍ مِنَ الْوَلَاحِظِ يُنْضَى^(٢)
أَيُّنَ رَاوِي الْحَدِيثِ نَشْرًا وَقَرْضًا؟

هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرِ
أَيُّنَ «هُورُوس» بَيْنَ سَيْفٍ وَنِطْعٍ؟
لَيْتَ شَعْرِي! قَضَى شَهِيدَ غَرَامٍ
رُبُّ ضَرْبٍ مِنْ سَوَاطِفِ فِرْعَوْنَ مَضٌّ^(٣)
وَهَلَاكٍ بِسَيْفِهِ وَهُوَ قَانٍ
قَتْلُوهُ، فَهَلْ لَذَاكَ حَدِيثٌ؟

م، سَتُعْطَى مِنَ الثَّنَاءِ، فَتَرْضَى
وَحِمَى الْجُودِ «حَاتِم» الْجُودِ أَفْضَى
وَأَبْذُلُ النَّصْحِ بَعْدَ ذَلِكَ مَحْضًا
ظِلٌّ إِذَا ذَاقَتْ الْبَرِّيَّةُ غُمْضًا
أَحْرَجُوهُ، فَضَيَّعَ الْعَهْدَ نَقْضًا
لَيْتَ بِالنَّيْلِ يَوْمَ يَسْقُطُ غِيضًا^(٤)
أَنْقِلَبُوهُ بِالْمَالِ وَالْعِلْمِ نَقْضًا^(٥)

يَا إِمَامَ الشُّعُوبِ بِالْأَمْسِ وَالْيَوْمِ
«مَصْر» بِالنَّازِلِينَ مِنْ سَاحِ «مَعْن»^(٦)
كُنْ ظَهْرًا^(٧) لِأَهْلِهَا وَنَصِيرًا
قُلْ لِقَوْمٍ عَلَى «الْوَلَايَاتِ» أَيْقَانًا
شَيْعَةً «النَّيْلِ» أَنْ يَفِي، وَعَجِيبَ
حَاشَهُ^(٨) الْمَاءِ، فَهُوَ صَيْدٌ كَرِيمٌ
شَيْدٌ وَالْمَالُ وَالْعِلْمُ قَلِيلٌ

(١) حضوضي: جبل في البحر.

(٢) مض: موجه.

(٣) ينضى: يسيل.

(٤) معن: هو معن بن زائدة، أحد كُرماء العرب.

(٥) ظهرًا: نصيرًا.

(٦) حاشه: من حاش الصيد: أخرجته في كل مكان.

(٧) غيضا: من غاض الماء غيضا: نقص أو غار فذهب في الأرض.

(٨) نقضا: ما انتقض من البناء، أي انتكث.

نَكْبَةُ دِمَشْق

قيلت في حفلة أقيمت لإعانة مكوبي سوريا
بتياترو حديقة الأركية في يناير سنة ١٩٢٦

ودمع لا يُكفكفُ يا دِمَشْقُ
جلالُ الرزءِ^(٢) عمن وصَفِ يَدِقُ
إليكُ تَلَفْتُ أبدأ وخَفِقُ^(٣)
جراحاتُها في القلبِ عُمُقُ
ووجهك ضاحكُ القسَماتِ طَلَقُ
ومِلءُ رُهاك أوراقُ وورُقُ^(٤)
لهم في الفضلِ غاياتُ وسَبَقُ
وفي أعطافهم خطباءُ شُدُقُ^(٥)
بكلِّ محلَّةٍ يزويه خلَقُ
أنوفُ الأسدِ واضطرمَّ^(٦) المَدَقُ^(٧)
أبي من أميَّة فيه عِتَقُ^(٨)

سلامٌ من صبا «بَرَدَى»^(١) أرقُ
ومعذرة اليراعة والقوافي
وذكرى عن خواطرها لقلبي
وبي مما رمتك به الليالي
دخلتك والأصيلُ له اتلاق^(٢)
وتحت جناحك الأنهارُ تجري
وحولي فتية غرَّ صباحُ
على لهواتهم^(٣) شتراءُ لُسُن^(٤)
رؤاة قصائدِي، فاعجب لشعر
غمزتُ إيساعهم حتى تَلَطَّستُ
وضج من الشكيمة^(٥) كلُّ حُرَّ

على سَمْعِ الولي^(١٣) بما يشقُّ

لحاهها الله أنبياء توالى

- (١) بردى: نهر دمشق.
- (٢) الرزء: المصيبة.
- (٣) خفق: خفوق.
- (٤) اتلاق: من اتلق، لمع وأضاء.
- (٥) الورق: جمع ورقاء، وهي الحمامة.
- (٦) لهوات: جمع لها، وهي اللحمة المشرفة على الخلق في أقصى سقف الفم.
- (٧) لسن: من لسن الرجل فصيح، أو تنهى في الفصاحة والبلاغة.
- (٨) شدق: جمع أشدق، أي بليغ مفوه كريم.
- (٩) اضطرم: من اضطرمت النار: اشتعلت.
- (١٠) المَدَق: قصب الأنف.
- (١١) الشكيمة: الشكيمة من اللحام: الحديدة المعترضة في فم الفرس.
- (١٢) العتق: الكرم وخلوص الأصل.
- (١٣) الولي: المحب والصديق.

يُفَصِّلُهَا^(١) إِلَى الدُّنْيَا بَرِيدٌ
تَكَادُ لِرَوْعَةِ الْأَحْدَاثِ^(٢) فِيهَا
وَقِيلَ: مَعَالِمُ التَّارِيخِ ذُكَّتْ
أَلَسْتَ دِمَشْقُ — لِلإِسْلَامِ ظَفَرًا^(٣)
صَلَاحُ الدِّينِ؛ تَاجُكَ لَمْ يُجَمَّلْ
وَكُلُّ حَضَارَةٍ فِي الْأَرْضِ طَالَتْ
سَمَاوُكَ مِنْ حُلَى الْمَاضِي كِتَابٌ
بَنِيَتْ الدَّوْلَةُ الْكُبْرَى وَمُلْكُهَا
لَهُ بِالشَّامِ أَعْلَامٌ وَعُورُسٌ

وَيُجْمَلُهَا إِلَى الْآفَاقِ بَرَقٌ
تُخَالُّ مِنَ الْخُرَافَةِ وَهِيَ صِدْقٌ
وَقِيلَ: أَصَابَهَا تَلَسُّفٌ وَحَرَقٌ
وَمُرْضَعَةٌ الْأَبْسُورَةُ لَا تُعَقُّ^(٤)
وَلَمْ يُوسَمِ بِأَزَيْنَ مِنْهُ فَرَقٌ
لَهَا مِنْ سَرَجِلِكُ^(٥) الْعُلُويِّ عِرْقٌ
وَأَرْضُكَ مِنْ حُلَى التَّارِيخِ رِقٌّ^(٦)
غِبَارُ حَضَارَتَيْهِ لَا يُشَقُّ
بَشَائِرُهُ بِأَنْدَلُسٍ تَدَقُّ

رَبَاعُ الْخُلْدِ — وَيَحَكُّ — مَا دَهَاها؟
وَهَلْ غُرِفُ الْجَنَانِ مُنْضَدَاتٌ^(٧)؟
وَأَيْنَ دُمَى^(٨) الْمَقَاصِيرِ^(٩) مِنْ حِجَالٍ
بَرَزْنَ وَفِي نَوَاحِي الْأَيْلِ نَارٌ
إِذَا رُمِنَ السَّلَامَةُ مِنْ طَرِيقٍ
بَلِيلٍ لِلْقَذَائِفِ وَالْمَنَابِيَا
إِذَا عَصَفَ الْحَدِيدُ؛ اخْمَرُ أَفَقٌ
سَلَى مَنْ رَاعَ غَيْدَكَ بَعْدَ وَهْنٍ^(١٠)
وَلِلْمُسْتَعْمَرِينَ — وَإِنْ أَلَانُوا —

أَحَقُّ أَنَهَا دَرَسَتْ؟ أَحَقُّ؟
وَهَلْ لِنَعِيمِهِنَّ كَأَمْسٍ نَسَقٌ؟
مُهَنِّكَةٌ، وَأَسْتَارُ تَشْشَقُ
وَحَلَفَ الْأَيْلُ أَفْرَاحَ تَزَقُ
أَتَتْ مِنْ دُونِهِ لِلْمَوْتِ طُرُقُ
وَرَاءَ سَمَائِهِ خَطُفٌ، وَصَغَقُ
عَلَى جَنَابَتِهِ، وَأَسْوَدُ أَفَقُ
أَيُّنَ فَوَادِهِ وَالصَّخَرِ فَرَقُ؟
قُلُوبٌ كَالْحَجَارَةِ، لَا تَرِقُ

(١) ففصل: بَيِّنَ.

(٢) الأحداث: المصائب.

(٣) الظفر: المُرْضَعَةُ.

(٤) السرح: الشجر العظام.

(٥) الرق: جلد رقيق يكتب فيه.

(٦) منضد: منسق.

(٧) اللمي: واحدها دمية، وهي الصورة المنقشة.

(٨) المقاصير: واحدها مقصورة، وهي الحجر.

(٩) الوهن: نصف الليل، أو بعده بساعة.

رماك بطيشه، ورمى فرنسا
إذا ما جاءه طلابُ حَقٍّ
دَمُ الثَّوارِ تعرفُـه فرنسا
جرى في أرضها، فيه حياة
بلادَ ماتَ فِتْنَتُها لِتَحْيَا
وَحُرَّرَتِ الشُّعوبُ على قَناها
بني سورِيَّة! اطرَحوا الأمانِي
فَمِنْ جِدَعِ السِّيَاسةِ أنْ تُغَرَّوا
وكم صَيِّدٌ^(١) بدا لك من ذليل
فُتُوقِ المَلِكُ تَحَدُّثُ نَمِّ مَضِي
نَصَحْتُ ونَحْنُ مُخْتَلِفُونَ داراً
ويجمعنا إذا اختلفت بلادُ
وقنتم بين موتٍ أو حياةٍ
وللأوطانِ في دَمِ كُلِّ حُرٍّ
ومن يَسْقِي وَيَشْرَبُ بالمنايا
ولا يبي المالكُ كالضحايا
ففي القَتلى لأجِالِ حياةٍ
وللحرِيَّةِ الحَمِراءِ بابُ
جزاكم ذو الجلالِ بني دِمَشقِ
نصرتم يومَ مُحنتِهِ أخاكم
وما كان الدُّرُوزُ قَبِيلٌ^(٢) شرُّ

أخو حربٍ، به صَلَفٌ، وَحُمُقُ
يقول: عصابةٌ خرجوا وشَقَّوا
وتعلِّسُ أَنه نورٌ وَحَقُّ
كَمُنْهَلِ السَّماءِ^(٣)، وفيه رِزْقُ
وزالوا دونَ قومِهِمُ ليقوا
فكيف على قَناها تُسْتَرَقُّ^(٤)؟
وألُقوا عنكمُ الأحلامَ، ألُقوا
بالقابِ الإمارةَ وهي رِقٌّ^(٥)
كما مالت من المصلوبِ عُنُقُ
ولا يمضي لمختلفين قَتْلُ
ولكن كُنَّا في الهَمِّ شَرِقُ
بيانٌ غيرُ مُختلفٍ ونُطْقُ
فإن رُمتم نعيمَ الدهرِ فاشقوا
يَدُ سَلَفَتِ وَدَيْنُ مُسْتَحِقِّ
إذا الأحرارُ لم يُسَقِّوا وَيَسْقُوا؟
ولا يُدْنِي الحَقوقَ ولا يُجِيقُ
وفي الأسرى فِدَى لَهْمِ وَعِثْقُ^(٦)
بكلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدَقُّ
وعزُّ الشرقِ أولُـهُ دِمَشقُ
وكلُّ أخٍ بنَصْرٍ أخيه حَقُّ
وإن أُخِذُوا بما لم يَسْتَحِقُّوا

(١) منهل السماء: أي قطره.

(٢) تسترق: تستعيد.

(٣) الرق: العبودية.

(٤) الصيد: ميل العنق، وهو يضرب للكبر.

(٥) العنق: الحرية.

(٦) القبيل: جمع قبيلة، وهي العشيرة.

ولكن ذادة^(١)، وقراءة ضيف
 لهم جبل أشم له شعاف
 لكل لبوءة، ولكل شبل
 كأن من السموال^(٢) فيه شيئاً
 كينبوع الصفا خشنوا ورقوا
 موارد في السحاب الجون بلق
 نضال دون غايته ورشق
 فكل جهاتسه شرف وخلق

زحلة

شيئت أحلامي بقلب باك
 ورجعت أدراج الشباب وورده
 وبجاني واه، كأن خفوقه
 شاكي السلاح إذا خلا بخلوعه
 قد راعه أني طويت جبالتي
 ويح ابن جني؟ كل غاية لذة
 لم تبقى منا - يا فؤاد - بقية
 كنا إذا صفقت نستبق الهوى
 واليوم تبعث في حين تهزني
 ولحت من طرُق الملاح شباكي
 أمشي مكانهما على الأشواك
 لما تلفت جهشة المتباكي
 فإذا أهيب به فليس بشاك
 من بعد طول تناول وفكاك
 بعد الشباب عزيزة الإدراك
 لفتوة، أو فضلة لعراك
 ونشد شد العصبية الفتاك
 ما يبعث الناقوس في النساك

يا جارة الوادي، طربت وعادني
 مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى^(٣)
 ولقد مررت على الرياض برهوة
 ما يشبه الأحلام من ذكراك
 والذكريات صدى السنين الحاكي
 غناء كنت حيالها ألقاك

(١) الذادة: جمع ذائد، وهو الحامي.

(٢) شاعر جاهلي عربي معروف.

(٣) الكرى: النوم.

ضَحِكْتُ إِلَيَّ وَجُرْهَهَا وَعَيُونُهَا
فَذَهَبَتْ فِي الْأَيَّامِ أَذْكَرُ رَفَرَفًا
أَذْكَرَتْ هَرَوَلَةَ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى
لَمْ أَذِرْ مَا طَيَّبُ الْعِنَاقِ عَلَى الْهَوَى
وَتَأَوَّدَتْ أَعْطَافُ بَايْنِكَ فِي يَدَي
وَدَخَلْتُ فِي لَيْلَيْنِ: فَرَعِكَ وَالذُّجَى
وَوَجَدْتُ فِي كُنْهِ الْجَوَانِحِ نَشْرَةً
وَتَعَطَّلْتُ لُغَةَ الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ
وَمَحَوْتُ كُلَّ لُبَانَةٍ^(١) مِنْ خَاطِرِي
لَا أَمْسٍ مِنْ عَمْرِ الزَّمَانِ وَلَا غَدٌ

وَوَجَدْتُ فِي أَنْفَاسِهَا رِيَاكَ^(٢)
بَيْنَ الْجُدَاوِلِ وَالْعَيُونِ حَوَاكٍ
لَمَّا خَطَرْتُ يُقْبِلَانِ خُطَاكَ؟
حَتَّى تَرْفُقَ سَاعِدِي فَطَوَاكَ
وَاحْمَرَّ مِنْ خَفَرِيهِمَا خَدَاكَ
وَلَثَمْتُ كَالصَّبْحِ الْمُنُورِ فَكَ
مِنْ طِيبِ فَيْكِ، وَمِنْ سُلَافِ^(٣) لَمَّاكَ
عَيْنِي فِي لُغَةِ الْهَوَى عَيْنَاكَ
وَنَسِيتُ كُلَّ تَعَاتِبٍ وَتَشَاكِي
جُمِعَ الزَّمَانُ فَكَانَ يَوْمَ رِضَاكَ

لُبَانٌ، رَدَّتْنِي إِلَيْكَ مِنَ النَّوَى
جَمَعْتُ نَزِيلِي ظَهْرَهَا مِنْ فُرْقَةٍ
نَمَشِي عَلَيْهَا فَوْقَ كُلِّ فِجَاءَةٍ
وَلَوْ أَنَّ بِالشُّوقِ الْمِزَارُ وَجَدْتَنِي

أَقْدَارُ سَافِرٍ لِلْحَيَاةِ دَرَاكَ
كُرَّةً وَرَاءَ صَوَاكِجِ الْأَفْلَاكِ
كَالطَّيْرِ فَوْقَ مَكَامِنِ الْأَشْرَاكِ
مُلْقَى الرِّحَالِ عَلَى ثَرَاكِ الذَّاكِي

بُنِسْتَ الْبِقَاعِ وَأُمَّ بَرْدُونِيَّتِهَا
وَدِمَشَقُ جَنَّاتِ النِّعِيمِ، وَإِنَّمَا
قَسَمًا لَوْ انْتَمَتِ الْجُدَاوِلُ وَالرُّبَا
مَرَّاكَ مَرَّاهُ وَعَيْنُكَ عَيْنُهُ

طِيبِي كَجَلْقٍ، وَاسْكِي بَرْدَاكَ
أَلْفَيْتُ سُدَّةَ عَدْنِهِنَّ رُبَاكَ
لَتَهْلِلَ الْفَرْدُوسُ، ثُمَّ نَمَاكَ
لِمَ يَا زُحَيْلَةَ لَا يَكُونُ أَبَاكَ؟

(١) الرِّيَا: مؤت الرِّيَانِ وَالرَّيْحِ الطَّيِّبَةِ.

(٢) السُّلَافُ: الْخَمْرَةُ.

(٣) اللَّبَانَةُ: الْغَرَضُ وَالْحَاجَةُ.

تِلْكَ الْكُرُومُ بَقِيَّةٌ مِنْ بَابِلَ
تُبْدِي كَوْشِي الْفُرْسِ أَفْتَنَ صِبْغَةً
خَرَزَاتٍ مِثْلِكَ، أَوْ عُقُودَ الْكَهْرِبَا
فَكَرْتُ فِي لَبْسِ الْجِنَانِ وَحَمَرَهَا
لَمْ أَنْسَ مِنْ هَيْبَةِ الزَّمَانِ عَشِيَّةً
كَنْتُ الْعُرُوسَ عَلَى مِنْصَةِ جَنَاحِهَا
يَمْشِي إِلَيْكَ اللَّحْظُ فِي الدِّيَاجِ أَوْ
ضَمَّتْ ذِرَاعَيْهَا الطَّبِيعَةُ رِقَّةً
وَالْبَدْرُ فِي تَبَجِّ السَّمَاءِ مُنَوَّرٌ
وَالنَّيِّرَاتُ مِنَ السَّحَابِ مُطْلَعَةٌ
وَكَأَنَّ كُلَّ ذُوَابَةٍ مِنْ شَاهِقِي
سَكَنْتْ نَوَاحِي اللَّيْلِ، إِلَّا أَنَّهُ
شَرَفًا عُرُوسَ الْأَرْضِ - كُلُّ خَرِيدَةٍ
رَكَزَ الْبَيَانُ عَلَى ذِرَاكِ لَوَاءِهِ
أَدْبَاؤُكَ الزُّهْرُ الشَّمُوسُ، وَلَا أَرَى
مِنْ كُلِّ أَرْوَغٍ عِلْمُهُ فِي شِعْرِهِ
جَمَعَ الْقَصَائِدَ مِنْ رَبِّكَ، وَرَبُّمَا
(مُوسَى) بِيَابِلَكَ فِي الْمَكَارِمِ وَالْعِلَا
أَحْلَلْتَ شِعْرِي مِنْكَ فِي غُلْبَا الذُّرَا
إِنْ تُكْرِمِي يَا زَحْلُ شِعْرِي إِنْ نِي
أَنْتِ الْخَيْسَالُ: بَدِيعُهُ، وَغَرِيْبُهُ

هَيْهَاتَ! نَسَى الْبَابِلِيُّ جَنَّاكَ
لِلنَّاطِرِينَ إِلَى أَلَدِّ جِيَّاكَ
أَوْدَعْنَ كَافُورًا مِنَ الْأَسْلَاكِ
لَمَّا رَأَيْتُ الْمَاءَ مَسَّ طِيْلَاكِ
سَلَفْتُ بِظِلِّكَ وَانْقَضَتْ بِذِرَاكِ
لُبْنَانُ فِي الْوَشْيِ الْكَرِيمِ جَلَاكِ
فِي الْعَاجِ مِنْ أَيِّ الشَّعَابِ أَتَاكِ
صَنِينَ وَالْحَرْمُونَ^(١) فَاحْتَضَنَّاكِ
سَالَتْ حُلَاهُ عَلَى الثَّرَى وَحُلَاكِ
كَالْغَيْدِ مِنْ سَيْتَرٍ وَمِنْ شُبَّاكِ
رَكْنُ الْمَجَرَّةِ أَوْ جِدَارُ سِيْمَاكِ
فِي الْأَيْلِكِ، أَوْ وَتَرًا شَجِيَّ حَرَاكِ
تَحْتَ السَّمَاءِ مِنَ الْبِلَادِ فِدَاكِ
وَمَشَى مَلُوكُ الشَّعْرِ فِي مَغْنَاكِ
أَرْضًا تَمَخَّضُ بِالشَّمُوسِ سِيَوَاكِ
وَيَرَاغُهُ مِنْ خُلُقِهِ بِمَلَاكِ
سَرَقَ الشَّمَائِلَ مِنْ نَسِيمِ صَبَاكِ
وَعَصَاهُ فِي سَحْرِ الْبَيَانِ عَصَاكِ
وَجَمْعَتِهِ بِرَاوِيَةِ الْأَمْلاكِ
أَنْكَرْتُ كُلَّ قَصِيدَةٍ إِلَّاكِ
اللَّهُ صَاغِلُكَ، وَالزَّمَانُ رَوَاكِ

(١) هَضْبَتَانِ فِي زَحْلَةٍ (الصَّوَابُ: جَبْلَانِ فِي لُبْنَانِ).

أبو القاسم الشابي

(١٩٠٩ - ١٩٣٤)

ولد الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي سنة ١٩٠٩، في بلدة الشايبية، في تونس، وإليها نُسب. كان والده فاضياً شرعياً، درس في الأزهر، وفي جامع الزيتونة، في تونس. أراد والده أن يكون لابنه نفس الاختصاص فوجهه نحو علوم الدين وأرسله إلى جامع الزيتونة سنة ١٩٢١، حيث درس فترة تبلغ تسع سنوات، ولكنه لم يكن يميل إلى امتحان مهنة والده، بل فضل الانصراف إلى الشعر الذي بدأ ينظمه وهو لم يبلغ الخامسة عشرة من عمره.

كانت ثقافته عربية، ولكنه اطلع على اتجاهات الشعر الأوروبي في بعض الزاجم، وخاصة الشعر الرومانسي، لأمثال لامرتين ودي فيني وبيرون وشلي. كما كان قد وقف على ما بلغه الشعر العربي في المشرق، وفي المهجر، وتأثر به وخاصةً ببحران خليل جبران.

شعره مرتب في ديوانه^(١) بحسب تطوره التاريخي، فهو يؤرخ كل قصيدة بالتاريخ الهجري والميلادي، فيذكر اليوم والشهر والسنة، والأشهر الميلادية يكتبها بلفظها الإفرنسي، ولكن بالأحرف العربية وفق الطريقة المتبعة في بلاد المغرب العربي، ما عدا قصيدة واحدة لم يضع لها تاريخاً كاملاً (ص ٢٧٨)، بل اكتفى بذكر التاريخ الهجري فقط.

تأثر الشابي كذلك، بالناقد التونسي محمد الحليوي الذي كان على صلة به. يعكس شعره الأوضاع السياسية التي كانت سائدة في تونس، وهي آنذاك خاضعة للانتداب الفرنسي منذ سنة ١٨٨١. عانت تونس من هذا الانتداب كباقي الدول العربية، وخضعت لحالة من التخلف حثمت على الشعراء وقادة الفكر الدعوة إلى التحرر والثورة على هذا الواقع.

(١) نشرته دار العودة - بيروت، سنة ١٩٧٢.

ناهض الشأني الاستعمار الفرنسي، سواء كان في تونس، أو في أي بلد عربي آخر. وهو يقول في ذلك:

كُلَّمَا قَامَ فِي الْبِلَادِ خَطِيبٌ مَوْظُوعُ شَعْبِهِ يَرِيدُ صِلَاحَهُ
أَحْمَدُوا صُورَتَهُ الْإِلَهِيَّ بِالْعُسْفَرِ أَمَاتُوا صُدَاحَهُ وَنَوَاحَهُ
الْبَسُوا رُوحَهُ قَمِيصَ اضْطِهَادٍ فَاتَكُ شَائِكُ يَرُدُّ جِمَاحَهُ
وهو يهاجم الشعب الذي يعيش على أجماده ويتغنى بما حققه في الزمن
الغابر، بينما هو خانع ومستسلم فيقول:

وَالشَّقِيُّ الشَّقِيُّ فِي الْأَرْضِ شَعْبٌ يَوْمُهُ مَيِّتٌ وَمَاضِيهِ حَيٌّ
دعا الشاعر إلى إرادة الحياة، وحث الشعب على أن يقبل على الحياة ويقاوم
الموت، وكذلك الاستعمار، وذلك واضح في قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة»^(١)،
التي يقول في مطلعها:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرُ
وهي تعدُّ من أشهر قصائده.
يقول محمد الحليوي^(٢):

«رسالة الشاعر كما يرى الشأني، هي تلك التي توسّع أفق الحياة في
نفسك، وتجعلها تحسّ بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحسّ، وتُدرك من معانيه
وأصواته أكثر مما ألفت أن تُدرك، وتنسيك وجودك الإنساني لحظة، لتستغرق في
عالم الجمال المطلق الذي يخلقه الشاعر حواليك، ويسبّغ منه على نفسك.»
الشاعر في مفهوم الشأني هو رسول، وهو ذلك الخلاق الذي يسبق عصره،
يتغنى بالجمال، ويرتفع إلى أسمى درجات الروحانية، فيه نفّس من الصوفية. اللافت في
شعره أنه خالٍ من شعر المناسبات التي أغرقت شعر مجابليه من الشعراء.
وهو في شعره، يُقدّس الحبّ، وكذلك يُمجّد الطبيعة، شأن الرومانسيين.
وأكثر شعره يدور حول المحاور الثلاثة: الحبّ، والمرأة، والطبيعة. مرّ شعره
في ثلاثة أطوار:

(١) الديوان، (ص ٤٠٦-٤١٣).

(٢) محمد الحليوي، مع الشأني، تونس، كرو ١٩٥٥، (ص ٦٦)،

الطور الأول: هو طور التشاؤم واليأس، حيث يقول في قصيدة «السّامة»^(١):
 سَمِمتُ الحَيَاةَ، وما في الحَيَاةِ وما إن تجاوزتُ فَجَرَ الشَّبَابِ
 فحطمتُ كأسِي، وألقيتها بوادي الأسي وجحيم العذابِ
 الطور الثاني: هو طور التشاؤم المصحوب بالتساؤل والحيرة التي تسعى إلى اليقين.

الطور الثالث: يرتفع من التشاؤم إلى درجات الصفاء الروحي، كما يتجلى ذلك في قصيدة «نشيد الجبار»^(٢).

رومانسيته:

لعلّ الرومانسية في شعره هي السّمة الأكثر وضوحاً، فهو يريد الهروب من المدينة إلى الريف، إلى الغاب، حيث الطبيعة تتحلّى في أبهى مظاهرها، وفي ذلك يقول (ص ١٩٠):

ماذا أودُّ من المدينة، وهي لا تَعنو لغير الظالم الشرير؟
 ماذا أودُّ من المدينة، وهي مُرتادٌ لكلِّ دعارة وفجور؟
 وكما يقول (ص ٢٤٩):

إنني ذاهبٌ إلى الغاب، يا شعبي
 لأقضي الحياة، وحدي، يأسٍ
 إنني ذاهبٌ إلى الغاب، عليّ
 في صميم الغاباتِ أَدفِنُ بُوسِي

وفي (ص ٢٥٥-٢٦٥):

يا لها من معيشة في صميم الغاب تُضحّي بين الطيورِ وتُمسّي!
 يا لها من معيشة، لم تدنسها نفوسُ الوري بجنسٍ ورجسٍ
 يا لها من معيشة، هي في الكونِ حياةٌ غريبةٌ ذاتُ قُلسٍ
 أو كما يقول (ص ٢٨٨-٢٨٩):

(١) الديوان، (ص ١٢٢).

(٢) المصدر السابق، (ص ٤٤٠-٤٤٧).

في الغاب، في الجبل البعيد عن الورى حيث الطبيعة، والجمال السامي
وأعيشُ عيشةً زاهداً مُتَسَكِّلاً ما إن تُدْنِسَه الحياءُ بذاً
فأعيشُ في غايي حياةً، كُلُّها للفنِّ، للأحلامِ، للإلهامِ
وإلى ذلك كُلِّه، نجد في شعره الحزنَ والشعورَ بالغربة والألم، يدفع به إلى
الوحدة والكآبة والفرار من مجتمع الناس إلى دخيلة نفسه. ثمَّ يتمنى الموتَ فيهتِف
به أن يأتيه، فالموت صوت الحياة الرخيم. فيقول (ص ١٩٧):

إلى الموتِ! يا ابنَ الحياةِ التَّعيسِ ففي الموتِ صوتُ الحياةِ الرخيمِ
إلى الموتِ؟ إن عَذَّبَكَ الدهورُ ففي الموتِ قلبُ الدهورِ الرخيمِ
إلى الموتِ! فالموتُ روحٌ جميلٌ يرفرفُ من فوقِ تلك الغيومِ

فما الدمعُ إلا شرابُ الدهورِ وما الحزنُ إلا غذاءُ الحياةِ
إلى الموتِ! فالموتُ مهدٌ وثيرٌ تنامُ بأحضانِه الكائناتُ
يقول الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدِّمة ديوان الشَّابِّي^(١):

«لقد تضافرت على تشكيل تجربة الشَّابِّي على هذا النحو — إلى جانب
هذه الظروف الجماعية — عناصر شخصية تتعلق بحياته الخاصة، وعلاقته بأقرب
الناس إليه، بالفتاة التي أُغرم بها في مستهلِّ تفتُّحه الوجداني، ثمَّ اختَرَمها الموت،
وبأبيه الذي كان يُسبغ عليه من عطفه ورعايته، ويحمل عنه تكاليف الحياة، ثمَّ إذا
به يودِّع الدنيا مخلِّفاً له تِرْكةً من الأعباء والمسؤوليات، ثمَّ بزوجته التي لم يكن —
فيما يبدو — يرى فيها المثل الأعلى للمرأة الذي كان يُنشده، وأخيراً في العلة التي
أصابت قلبه، وهي العلة التي مات بها.»

وهو يناجي الليل ملجأً الرومانسيين في قصيدة «أيها الليل»^(٢) فيقول:
أيها الليل! يا أبا البؤس والهوى ل، أيا هيكل الحياة الرهيبِ
فيك تجثو عرائسُ الأمل العذَّ ب، تُصَلِّي بصوتها المحبوبِ
فيُشِيرُ النشيدُ ذكرى حياة حجبها غيومُ دهرٍ كئيبِ

(١) مقدِّمة الديوان، (ص ٤٠-٤١).

(٢) الديوان، (ص ١٣٧-١٤٧).

فيك تنمو زنايق الحلم العذَّب، وتذوي لدى لهيب الخطوب
حول ذلك يقول الدكتور شوقي ضيف^(١):

«وعلى هذه الشاكلة أغاني الشائبي، فكلُّها حزن وبكاء، وكلُّها ثمرة هذا
الألم الذي كان يعصر قلبه عصراً. وكان هذا الألم هو مبعث وحيه ومنبع
شاعريته، فلولاه، على ما يظهر، ما تحركت في داخل نفسه الباطنة عبقريته
الشاعرة، وقرأ فيما نُشر وجمع من أغانيه وأشعاره، فسقَّرها كلها نبتت في تربة
الألم، ونماهلت أغصانها في ظلمة المرض وهمومه وأوجاعه.»
هذا هو أبو القاسم الشائبي، الشاعر الذي مات في شرح الشباب، وهو
دون الخامسة والعشرين من العمر، ولكنه ترك شعراً خالداً لا يموت.

أحلام شاعر

سعيداً بوحدتي وانفرادي
بين الصنوبر الميَّاد
نفسي عن استماع فوادي
لحديث الأزال والآباد
وأصغي إلى خرير الوادي
والنهر، والضياء الهادي
بعيدا عن أمَّتي وبلادي
فهو حي، يعيش عيشَ الجمادِ
من طريق^(٢) مُسْتَحْدَثٍ، وتِلَادِ^(٣)
بعيداً عن لغو تلك النوادي

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا
أصرف العمر في الجبال، وفي الغابات،
ليس لي من شواغل العيش ما يصرف
أرقبُ الموت، والحياة وأصغي
وأغني مع البلبل في الغاب،
وأناجي النجوم والفجر، والأطيَّار
عيشةً للحمال، والفن، أبغيتها
لا أعني نفسي بأحزانٍ شعبي
وبحسبي من الأسى ما بنفسي
وبعيداً عن المدينة، والناس

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، طبعة ثانية ١٩٥٩، (ص ١٤٩).

(٢) الطريف: الحديث.

(٣) التليد: القديم.

فهو من معدن السخافة والإفك^(١)
أين هو من خريز ساقية الوادي
وحفيف الغصون، نَمَقها الطل^(٢)
هذه عيشة تقدسها نفسي

ومن ذلك الهراء العادي
وخفق الصدى، وشلو الشادي
وهمس النسيم للأوراد؟
وأدعو لجدما، وأنادي

١٦ ذو القعدة ١٣٤٩

٤ أبريل ١٩٣١

إرادة الحياة

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
ولا بدَّ لليل أن ينجلي
ومن لم يعانقه شوق الحياة
فويل لمن لم تشقه الحياة
كذلك قالت لي الكائنات

فلا بدَّ أن يستجيب القدر
ولا بدَّ للقيد أن ينكسر
تبخر في جوها، واندثر
من صفة العدم المتعسر
وحدثني روحها المستر

ودمدت الرِّيحُ بين الفجاج
«إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ
و لم أجتنب وعور الشُّعاب
«ومن لا يحب صعود الجبال
فجئت بقلبي دماء الشباب
وأطرقت، أصغي لقصف الرعود،

وفرق الجبال وتحت الشجر:
ركبتُ المنى، ونسيتُ الحذر»
ولا كُبة اللهب المستعر»
يَعيشُ أبد الدهر بين الحفر»
وضجت بصدري رياحُ آخر..
وعزف الرياح، ووقع المطر

(١) الإفك: الكذب.

(٢) الطل: الندى، والمطر الخفيف.

وقالت لي الأرض — لما سألت: «أيا أم هل تكرهين البشر؟»
«أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذ ركوب الخطر»
«والعن من لا يماشى الزمان، ويقنع بالعيش عيش الحجر»
«هو الكون حي، يحب الحياة، ويحتقر الميت، مهما كبر»
«فلا الأفق يحضن ميت الطيور، ولا النحل يلثم ميت الزهر»
«ولولا أئمة قلبي الرؤوم لما ضمت الميت تلك الحفر»
«فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العدم المنتصرا»

وفي ليلة من ليالي الخريف مثقلة بالأسى والضجر
سكرت بهل من ضياء النجوم وغثيت للحزن حتى سكرت
سألت الدحي: هل تعيد الحياة لما أذبلته ربيع العُمر؟
فلم تكلم شفاه الظلام ولم ترنم عذارى السحر
وقال لي الغاب في رقة مُحَبَّبة مثل خفق النور:
«يجيء الشتاء، شتاء الضباب، شتاء الثلوج، شتاء المطر»
«فينطفئ السحر، سحر الفصول، وسحر الزهور، وسحر الثمر»
«وسحر السماء الشحي، الوديع، وسحر المروج الشهي، العطر»
«وتنهوي الفصول، وأوراقها، وأزهار عهد حبيب نضر»
«وتلهو بها الريح في كل وادٍ، ويدفنها السيل، أنى عبر»
«ويفنى الجميع كحلُم بديع، تآلق في مهجة واندثر»
«وتبقى البنور، التي حُمِلَتْ ذخيرة عُمر جميل، غبر»
«وذكرى فصول، ورؤيا حياة، وأشباح دنيا، تلاشت زمر»
«معانقة — وهي تحت الضباب، وتحت الثلوج، وتحت المَلَر^(١)»

(١) المَلَر: الغواب.

«لطيف الحياة الذي لا يُملُّ، وقلب الربيع الشديّ الخضر»
«وحالة بأغاني الطيور، وعطر الزهور، وطعم الثمر»

«ويمشي الزمان، فتتمو صروف، وتلوي صروف، ونحيا آخر»
«وتصبح أحلامها يقظة، مؤشحة بغموض السحر»
«تسائل: أين ضباب الصباح؟ وسحر المساء؟ وضوء القمر؟»
«وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟ ونحل يغني؟ وغيم يمر؟»
«وأين الأشعة والكائنات؟ وأين الحياة التي أنتظر؟»
«ظمت إلى النور، فوق الغصون! ظمت إلى الظل تحت الشجر»
«ظمت إلى التبع، بين المروج، يغني، ويرقص فوق الزهرا»
«ظمت إلى نغمات الطيور، وهمس النسيم، ولحن المطر»
«ظمت إلى الكون! أين الوجود؟ وأنى أرى العالم المتظر؟»
«هو الكون، خلف سبات الحمود، وفي أفق اليقظات الكبرى»

«وما هو إلا كخفق الجناح حتى غما شوقها وانتصر»
«فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور»
«وجاء الربيع بأنغامه، وأحلامه، وصباح العطر»
«وقبلها قبلاً في الشفاء، تعيد الشباب الذي قد غبر»
«وقال لها: قد منحت الحياة، وخلدت في نسلك المدخر»
«وباركك النور، فاستقبلي شباب الحياة وخصب العمر»
«ومن تعبد النور أحلامه، يباركه النور أنى ظهر»
«إليك الفضاء، إليك الضياء، إليك الثرى الحالم، المزدهر»
«إليك الجمال الذي لا يبيد! إليك الوجود الرحيب، النضر»

«فميدي - كما شئت- فوق الحقول، بخلو الثمار وغضّ الزهر»
«وناحي النسيم، وناحي الغيوم، وناحي النجوم، وناحي القمر»
«وناحي الحياة وأشواقها، وفتنة هذا الوجود الأغر»

«وشفّ الدجى عن جمال عميق، يشبّ الخيال، ويذكي الفكر»
«ومدّ على الكون سحر غريب، يُصرفه ساحر مقتدر»
«وضاءت شموع النجوم الرضاء، وضاع البحور، بخور الزهر»
«ورفرف روح، غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر»
«ورنّ نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم، قد سحر»
«وأعلن في الكون: أنّ الطموح لهيب الحياة، وروح الظفر»
«إذا طمحت للحياة النفوس فلا بدّ أن يستجيب القدر!»

٢٦ جمادى الأولى ١٣٥٢

١٦ سبتمبر ١٩٣٣

الياس أبو شبكة

(١٩٠٣-١٩٤٧)

ولد الشاعر الياس أبو شبكة، في سنة ١٩٠٣، في بروفيدانس بالولايات المتحدة الأمريكية، في أثناء رحلة والديه في تلك البلاد. والده يوسف أبو شبكة من بلدة فوق ميكائيل قضاء كسروان في لبنان، ووالدته نائلة من أسرة بيت فارس الشهباء من عجلتون.

توفي والده سنة ١٩١٣، إذ اغتاله اللصوص وهو في رحلة له من بورسعيد إلى الخرطوم في السودان، وكان قد سافر إليها لكي يتفقد أملاكاً له. فحزن الشاعر لفقد أبيه حزناً عظيماً، ظهر في مجموعته الشعرية الأولى «القيثارة». يقول عنه مارون عبود^(١):

«وجه أميلُ إلى الطول منه إلى الاستدارة، يزينه أنف ذو شأن نبيه... وعينان لا تستقرّان، كأنهما محاجرٌ مسلّكٌ رُكبتُ فوق زئبق. أمّا أديمُ ذاك الوجه، فترابيُّ اللون... وأمّا الجبهة فمجدّدة، ولكنها تناطح الجوّ، فالشمم في ذاك العرنين ما فارق صاحبه حتى على فراش الموت.» إلى أن يقول عن شعره^(٢):

«إن شعر أبو شبكة كلّهُ مستمد من شؤون حياته وشجونها. إنه هو نفسه موضوع شعره، فما خرج قطّ من حيّز ذاته. وصفَ أفراحه، وما ألقاها، ووصفَ آلامه، وما أكثرها! إن حبّه حبٌّ بالكِ. وإذا كان لكل شاعرٍ قطب تدور عليه رحاه، فمحور شعر أبو شبكة الحبّ. وهو الشاعر الرومنطيقيّ الصّرف. متأثر بالتوراة، مستغل لها كالرومنطقيين العالمين.»

الشعر عنده لغة القلب، وخيّره ما كُتب بالدم. أو ليس هو القائل:

(١) مارون عبود، دِمَقْس وأرجوان، المطبعة البولسية - حريصا، لبنان ١٩٥٢، (ص ١٥٢).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٧٧).

أجرح القلبَ واسقِ شِعركَ منه فدمُ القلبِ حمرةُ الأعلامِ
يقول عنه فؤاد سليمان حين ظهر ديوان «أفاعي الفردوس»:

«اليلس أبو شبكة يسوق الشعراء بسوطٍ من نار.»

وعن «أفاعي الفردوس» يقول الدكتور شوقي ضيف^(١):

«يصوّر ديوان (أفاعي الفردوس) لإيلس أبي شبكة، ناحية اللذة الجسدية الصارخة، وقد بدأ نظمها في سنة ١٩٢٨، وانتهى منه في سنة ١٩٣٨. وهو فيه يحاول أن يصوّر نار الفحش التي تلتظي في جسد العاهر، وأختار لذلك مواقف فاجرة، سيطرت فيها الشهوة الجسدية على المرأة، فأفقدتها توازنها، وأسقطتها من قمة الشرف والطهارة إلى درك الدعارة...»

إلى أن يقول:

«لم يكن أبو شبكة ممن يفرقون في نشوة اللذة الجسدية العاهرة، إنما كان ممن تغيظهم هذه اللذة، وتملأ قلوبهم حسرة على الإنسانية المعذبة. ولذلك ذهب يصفها باكياً، بل لاعناً ساخطاً. وإذا كان صور احتدام حرارتها في دمه، فإنما كان يصوّر فيه الجانب الشرير الذي خاطبته الديانات السماوية في الإنسان، فهو يتخذ من نفسه رمزاً لوقوع الناس في الخطيئة وانزلاقهم إليها.»

ينقسم الشعراء الرومانسيون في نظرتهم إلى المرأة إلى قسمين: قسم ينظر إليها نظرة تمجيد وتقديس وطهر؛ فهي الطاهرة في هيكل الحب. وآخر من يمثل هؤلاء، الشاعر الفرنسي لامرتين والشاعر التونسي أبو القاسم الشابي.

والقسم الآخر، ينظر إلى المرأة نظرة مناقضة، فهي تمثل الشهوة والدعارة والعهر والشر والخطيئة. هي الأفعى التي سببت طرد جدنا آدم وجدتنا حواء من الجنة...! ومن هؤلاء الشعراء الفرنسيان: الفرد دي موسيه والفرد دي فينيي، والشاعر اليلس أبو شبكة.

لقد عرف أبو شبكة هذين النوعين من النساء: المرأة الشريرة الشبقة،

(١) د. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، طبعة ثانية ١٩٥٩، (ص ١٦٠-١٧٤).

والمرأة الخنونة والعفيفة الطاهرة، ووصفهما في شعره الذي يدور في أكثره على الحب، ووصف الطبيعة.

درس أبو شبكة في معهد عينطورة الشهير في سنة ١٩١١، وحتى سنة ١٩١٤، حين شبت الحرب العالمية الأولى، فتعطّلت الدروس في المعهد. بعد أن انتهت الحرب عاد إليها ما بين سنة ١٩٢٠-١٩٢٢. وفيها، تضلّع بالفرنسية إلى جانب العربية، ولكن ثقافته تكوّنت من مطالعته في الأدب الفرنسي والعربي، فترجم عن الفرنسية التي أعجب بها، كتباً وقصائد وروايات عديدة، كما اطلع على روائع الأدب العالمي المترجم إلى الفرنسية.

عمل الشاعر في حقلي التعليم والصحافة، ولطبعه الثائر، مارس مهنة التعليم في مدارس عدّة. وأول ما عمل في مجلة «المعرض» بدءاً من سنة ١٩٢٢. وكتب في صحف أخرى في لبنان ومصر، وخاصة في مجلة «المقتطف». بعد أن توقفت «المعرض»، انتقل إلى العمل في جريدة «صوت الأحرار». كان عمله في الصحافة يستأثر بكثير من وقته، مما يشغله عن الانصراف إلى نظم الشعر.

وكان فيما يكتبه عن الأدباء والشعراء ورجال السياسة، من مقالات، كأنه يرسمهم رسماً. وإلى ذلك كلّ، عمل في الترجمة، كما سبق وأشرنا، فنقل العديد من الروايات والقصائد والكتب من النتاج الأدبي الفرنسي.

كان أبو شبكة شاعراً مبدعاً وكاتباً بارعاً، إلى تعاويه كتابة المقالة والقصة القصيرة، وإلى النقد الأدبي والدعوة إلى التجديد. وهو كان من أفراد «عصبة العشرة»، التي كانت تتألف في الواقع من أربعة هم: ميشال أبو شهلا، خليل تقي الدين، فؤاد حبيش، الياس أبو شبكة. أصبحوا عشرة لأنهم كانوا يوقعون بأسماء مستعارة. شنت هذه العصبة حرباً شعواء على القديم. ومما قاله أبو شبكة حول ذلك:

«إن عصبة العشرة صمّمت أن تخدم الأدب العربي عن طريق النقد وغير النقد، ولن ترجع عن تصميمها مهما توالى عليها تهجمات السباب والشتائم، من أولئك الذين لا يطربهم إلا المدح، حتى على السخيف المبذل»^(١).

(١) مجلة المعرض، العدد ٩٣٥، سنة ١٩٣١.

أفاعي الفردوس:

لعلّ أهم ديوان له هو «أفاعي الفردوس» الذي صدر سنة ١٩٣٨، والذي أطلق شهرته كشاعر، ولاقى صدىً حسناً لدى الشعراء والنقاد، لما فيه من صدق التجربة وتحديد في الموضوع، فيكسب لقب الشاعر الملعون...! وفي شعره الناري هذا، الذي ينضح شهوة جامحة، يتأرجح الشاعر بين الإثم والعفة، فيخاطب فتاته:

لا تقنطي إن رأيت الكأس فارغةً يوماً، ففي كلّ عام ينضج العنبُ
قد أشربُ الخمرَ لكن لا أدنسها وأقربُ الإثمَ لكن ليس أرتكبُ
ولعلّ فيما يقوله صديقه الأقرب، فؤاد حبيش حول شخصية الشاعر، أصدق دليل على تصوير هذه الشخصية التي كانت تتعذب في الحب، وتتأرجح بين الخطيئة والقداسة:

«فأنت ترى أن الياس أبو شبكة لم يكن قديساً بالمعنى الرهباني الأصيل. ما نذر العفة، ولا كبح مطالب الجسد، ولا آثر التحرق، عملاً بوصية بولس الرسول. كان إنساناً من لحم ودم وأعصاب؛ عاطفياً متدفق العاطفة مشتعلها، وحساساً رهيف الحسّ دقيقه. أحبّ وشقي وتألّم، كما يحبّ كل إنسان ويشقى ويتألّم، تارة على شكل خاص به دون سواه، وتارة أخرى على أشكال تلاقى فيها وسائر المخلوقات البشرية. فكان حتماً عليه أن يتعرض للزلل، أو يتشوّق إلى الكمال، كما يتشوّق كل آدمي إلى هذا ويتعرض لذلك.»^(١)

فالشاعر يشتهي المرأة، ولكنّه لما يحصل عليها ينقِم عليها وعلى النساء. فهو يبحث عن المرأة المثالية فلا يجد سوى الخيبة.

ففي قصيدته الشهيرة «سدوم»، ينفجر غضبه ونقمته على ابنة لوط — وهنا يستوحي التوراة — فيقول:

مغناكِ ملتهبٌ وكأسك مترعة فأسقي أباك الخمر واضبطجعي معهُ

^(١) نقلاً عن كتاب رزّوق فرج رزّوق - الياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٦، (ص ١٨٥). وهو ينقل بلوره عن كتاب «الياس أبو شبكة - دراسات وذكريات»، دار المكشوف - بيروت ١٩٤٨، (ص ١٦٤-١٦٥). [راجع أيضاً ما كتبه الدكتور علي سعد في مجلة «الأديب» الجزء الثالث، ١٩٥٣، (ص ٦)].

قومي ادخلي يا بنت لوط على الخنثى وازني فإن أباك مهّد مضجعة
 إن ترجعي دملك الشهيّ لنبعه كم جلول في الأرض راجع منبعه
 وفي قصيدته شمشون ودليلة، التي يستوحىها كذلك من التوراة،
 يصبُّ جام غضبه على النساء، وينسب لهنّ الشرّ والإثم، فيقول مخاطباً
 دليلة:

إنّ في الحسن يا دليلة أفعى كم سمعنا فحيحها في سرير
 ملقيه فينّ نهديك غامت هوة الموت في الفراش الوثير

غلواء:

«غلواء» هو اسم الحبيبة التي تفتح على حبّها قلب الشاعر، واسمها الحقيقي هو «أولغا»، فقلب الشاعر أحرف الاسم فأصبح «غلواء». وهي التي أصبحت زوجته فيما بعد. وفي هذا الديوان يروي الشاعر عن حبّه لفتاته وعن مشاعره. ويصف حبيبته التي يرى جمالها ماثلاً في جمال الطبيعة. وفيها يتحدث عن الإثم وعن الخيانة وعن الألم معلّم الرومانسيين حيث يقول:

أجرح القلب وأسقي شعرك منه قدم القلب حمرة الأقلام
 مصدر الصدق في الشعور هو القلب وفي القلب مهبط الإلهام
 وإذا أنت لم تعذب وتغمس قلماً في قرارة الآلام
 فقوافيك زحرف وبريق كحطام في مدفن من رُحام
 وإذا القلب لم يرقق بحب فجرّته ضغائن الأيّام

فلا شك في أن هذا الشعر ينضح بالرومانسيّة، ويفوح بالحبّ والألم والعذاب والشقاء الذي تتطهر به النفوس. كما أن الشاعر يمتح من ذكرياته التي يجد فيها ملجأً يفىء إليه هرباً من واقع الحياة المرير.

و«غلواء» من وحي قصة واقعية وتجربة حبّ مرّ بها الشاعر، وهو لا يزال في مطلع الشباب، لفتاة بادلتها الحبّ وتعذبت معه بعد خطبة دامت تسع سنوات، ثم تزوجا ولم يرزقا بأولاد. الشاعر يعترف بأن غلواء هي التي ألهمته الشعر

ويقول في ذلك^(١):

«هناك غلواءان غلواء «القصيد» وغلواء الفتاة الطاهرة البريئة الحلوة العذبة، غلواء الوحي والشاعرية. قد يكون لغلواء الأخيرة علاقة بغلواء الأولى، ولكنها علاقة نقية لا تمتُّ بسبب إلى المشاهد الدامية المطلّخة في القصيدة، إلى مشاهد الندم والتكفير بعد السقوط...».

ويقول رزّوق فرج رزّوق حول «غلواء»^(٢):

«إنه شعر الحبّ، ينظمه في حبيبته غلواء، ويروي فيه قصة قلبه، ويمزجه بعناصر من ثقافته الأدبية الفرنسية، ويصوّر مشاهد من خياله الناشط...»
بدأ الشاعر ينظم غلواء عام ١٩٢٦، أمّتها عام ١٩٣٢، ونشرها عام ١٩٤٥. وهي وإن كانت تتناول قصة حبّ الشاعر، فإنها أقرب إلى الشعر الغنائي الوجداني، الذي برع به الشاعر، منها إلى الشعر القصصي.
وهي قصيدة طويلة تتألف من عدة مئات من الأبيات، قسّمها الشاعر إلى «عهود» أربعة؛ هي: «المرض»، «عذاب الضمير»، «التجلى»، و«الغفران»، ألّفت مجتمعة عمارة شعرية.

إلى الأبد:

هذا الديوان، كسائر شعر أبو شبكة، يدور على الحبّ، كان الشاعر قد تعرّف سنة ١٩٢٩ إلى فتاة مصرية مغنية سمراء، ولكن علاقته بها ما لبثت أن انتهت بالفراق. لكنه نظم فيها قصائد حبّ ولوعة. بيّد أن بطلّة «إلى الأبد» هي امرأة أخرى تدعى «ليلي»؛ وهي التي يقول فيها:

أنت يا ربّ ما خلقت جمالاً	مثلها في الملائك الأنقياء
أنت يا ربّ ما خلقت نساءً	مثل ليلي نقيّة الأحشاء
هي يا ربّ فلذة منك في الحبّ	جرت من دموعك الخضراء
أفتمسي يئساً وفيك ربيع	دائم الطيب طيب الأنداء؟

ويرتقي حبّ الشاعر إلى مراتب الصوفيّة، ويتطهّر من نار الشهوة بنار

(١) مجلة المعرض، العدد ٩٣٤، سنة ١٩٣١.

(٢) المصدر رقم (١) الصفحة السابقة، (ص ١٦٩).

الحب، فيقول:

أحبك لا أرجو نعيماً يُصيّني وأبذل من قلبي ولا أبتغي جدوى
وقد كنتُ أهوى فيك حسناً أناله فأصبحتُ أهوى فيك فوق الذي أهوى
أراك على جفني، أحسُّك في دمي وأنشقُّ في روحي شذاً روحك الخلوا
ويقول، وقد نام أهلها فطاب له أن يحتلي بها:

نامَ إلاّ الهوى فأهلك ناموا وعلى الليل من هوانا احتشام
جئتني تنضحين حُباً كما ينضح نوراً من القمر الغمام
والطمأنينة التي بقلبك أغفت نَمَّ عنها في عينك استسلام

يمتزج حب الشاعر بالطبيعة كعبة الرومانسيين، وفي هذه الطبيعة يرى هواه، يراه في الندى والثمار، في الصباح والليل، وفي أحضان الخلجان والفضاب، في البرق والسحاب، في الروض والغابات، حيث تدعوه الحبيبة قائلة له:

غثني! غثني! تعال إلى الغابة نغتم من الصخور حجابا
نحن بدء الحياة! قبل حلول الحب فينا كان الوجود ضبابا
في الغابة يجرح الشوك يد الحبيبة، فيرشف الشاعر قطرات الدّم. ثم يجرح يده، تستقرّ عليها شفتا الحبيبة، كل ذلك توكيداً للحب وتوثيقاً للوفاء...

الشاعر لا يهمّه ما يقوله الناس، ما دام حبيبه في عُبتّه، وما دام يغرف من رحيق الحب ما طاب له أن يغرف:

نحن يا ليلُ أسعدُ الناس فلنغفر لهم كلّ ما يقولون عنا...!
وكذلك في مناجاتها له، حيث يندمج المحب في المحبوب:

يا حبيبي، كما حيت سأحيا إن بي من نعيمك استمرارا
وعلى كلّ شفرة من جفوني منك عرق يُحرِّقُ الأبصارا
كلما غرّق الظلام عيوني أطلع الحب في دمي أنوارا

وهكذا يتحوّل حب الشاعر إلى نفحة قدسيّة تفوح منه السعادة والطمأنينة، بعد أن كان حباً جهنمياً وشيطانياً يفوح منه فحيح الأفاعي، وتنضح منه الشهوة الجاحدة. هو حبٌ عظيم.

يروى صديقه المقرّب، وكاتم أسرارهِ الشيخ فؤاد حبّيش^(١): «إنه كان لا ييالي بعزول أو رقيب، ولا بزّوج أو قريب. وكان يشرّد في الغابات وبين الصخور، وإلى جانبهِ حبيبته يلقّهما القمر بأشعته المضيئة الصافية، وتبدو الطبيعة لأعينهما بلباليها الصيفية الساحرة، وبغناء أشجارها، وألحان نسائهما، وشدو بلابلها، وكأنها خلّقت لمتعتهما دون سائر المخلوقات.»

يقول مارون عبّود:

«إن الشاعر صادق في (إلى الأبد)، فقد استمدّ شعره في هذه المجموعة من تجارب صادقة، عبّر عنها بقوة وحرارة.»

في مجموعتيه «نداء القلب» و«الألحان»، يصفو شعر أبو شبكة بعد الصخب والنار المتأججة ويهدأ، فينظم قصائد رائعة في وصف الطبيعة وحياة القرية الهنيئة الوداعة، وفيها يتغنّى بالفرح والمواسم وأعياد الطبيعة، ونشوة الإنسان بالتعب والخصب، وعلاقة الفلاح بالأرض التي يسقيها عرق جبينه، فتعطيه مواسم الخير والبركة. فلذلك اخترنا بعض قصائده من هذين الديوانين.

وخير ما نختم به عن الشاعر الكبير الياس أبو شبكة، هو ما قاله عنه الشاعر صلاح لبكي في لبنان الشاعر^(٢):

«قلتُ إن أبا شبكة زعيم الرومنطيقيين في لبنان، فهو وإن لم يكن قلّد رومنطيقياً فرنسياً تقليداً، إلّا أنه شاركهم في كل مميّزات الرومنطيقية، ولو اختلفت وجهة نظره أحياناً عن وجهة نظرهم.

شاركهم أولاً في الخاصة الشائعة بينهم جميعاً، في عرض الذات، في هذا البوح والبت، في هذا الهمس على حدّ تعبير الدكتور محمد مندور، ثمّ شاركهم في بعض نظراتهم إلى الطبيعة التي كساها من إحساسه وأسبغ عليها من أنفاسه، واتخذها مسرحاً لآلامه وأحلامه، وإن لم يكن قد رأى فيها كما رأوا أمماً رؤوفاً حنوناً تشاطرنا الأفراح والأتراح.

شارك «موسيه» نظرتَه إلى الألم المبدع المنقذ. وشارك «فينيني» تشاؤمه،

(١) دراسات وذكريات، (ص ١٥٩-١٦٠).

(٢) لبنان الشاعر، دار الحضارة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤، (ص ٢١٨-٢٢١).

ولو كان قد خالفه في التفاته إلى الله، إذ أن فينيي كان يرى فيه إلهاً قاسياً لا يتحرك لصراخ الإنسان، بينما رأى فيه أبو شبكة إلهاً شفوفاً غفوراً، فرفع إليه صلوات حارة عميقة الابتهاال. وشارك «لامرتين» اطمئنانه إلى الطبيعة، وتغنى مثله بالقرية والفلاح والجبل والسهل والوادي.»
كما أن إيليا الحاي في كتابه عنه^(١) يقول:

«إن القيمة الفنية الأخيرة لشعر أبي شبكة، تتباين بالنسبة إلى دواوينه المتعددة، فبينما حاول أن يعانق التجربة الوجودية العامة في (أفاعي الفردوس) ويشد وثاق الشعر إلى أزمة الإنسان، والحضارة والروح والمادة والخير والشر والسعادة، مَرَّحاً بين الصورة والفكرة، والعبارة الغنائية الرومانسية والعبارة الكلاسيكية المتجهممة، ذات النغم المتباطئ، أغرق بسائر دواوينه في همومه الخاصة وارتباطه بالنساء اللواتي أحبهن، فكان شعره كمدكرات واعترافات حميمة خاصة. وشعره الوجداني يتميز بالصدق، وإن كان لا يفوته العمق. وفيه ترقى العبارة وتشيع الأوزان السيالة، العذبة الوقع، وتشف الصورة وتقيم على بُعد واحد غالباً. أما في الألمان، فإنه ابتنى عالم الحنين والحلم، قابلاً في ذكريات الريف، ممجداً البراءة والكفاح، ومتغنياً بأفراح المواسم والفصول، مشيحاً عن وجه الحضارة المتألق الحسن، والمنطوي على القبح.

وهذه النزعات الثلاث المتباينة تتحد في ضمير الشاعر، وإن اتخذت ظاهر التباين والاختلاف. فهو لم يفرع إلى عالم الريف إلا بعد أن استولى عليه القرف والرعب من واقع المدينة، ولم يتبتل في هيكل العذرية والحنين والحب، إلا بعد أن اعتراه الغثيان والقيء، إثر مواقعه لجيفة الشهوة المنتنة. وهو، في الأحوال، جميعاً، آتته الرؤيا أم فاتته، أوفق إلى الصورة أم أجهض بالفكرة، ابن الانفعال الصادق الجريح، لا تطالعك في شعره سمات الصنعة المتحاذقة المتبارعة الخلية، ولا المباراة في تحطيم أقيسة المعاني. كما أنه لم يتمضغ الوصف الفاقد الطعم، ولم تستحوذ عليه خلاصة خارجية. وسواء أُنجح أم فشل، يظل لشعره مثل تجربة الاعتراف والبوح، أو مثل حشرة الأنين المتصعد

(١) إيليا الحاي - الياس أبو شبكة شاعر الجحيم والتعيم، دار الكتاب اللبناني - بيروت، (لا ت. ص ٢٤٥-٢٤٧).

من نفس واقعة في انشودة القدر وبرائينه. لقد كان يتحرى عن يقين، يُسَلِسُ له قيادته ويهبه الطمأنينة والسعادة والكرامة. وتجربة الخطيئة في أحضان الحضارة المتهتكة، كانت كمرحلة في ذلك المطاف، تراءى له فيها طيف السعادة ووهم اليقين، ولما واقعها وكشف عريها، أدرك أن الشهوة هي ربيبة السقوط والموت، إنها ضرب من الانتحار البطيء، وهي إذا ما تملك بالمرء، تفقده إرادته وصموده وقوته وتسمه بالهوان. كما أنها تتفرد وتستقل وتقتل كل ما دونها من عواطف النفس النبيلة، تقضي على الأمانة الزوجية وحنان الأمومة، بل إنها تُسَرِّق في أحشاء الابنة أرحاس الشبق الأعمى، فتؤاقيع الوالد غير حافلة بعقاب أو متحرّجة بخطيئة. وفضلاً عن ذلك كله، الشهوة تفرس الجمال وتنثر أشلاءه وتبطّنه بالقبح والشر، وتعيد الإنسان إلى بهيمية عمياء فاجرة، وتحيل بيت الحضارة إلى حمارة معربة فاسقة. والشهوة هي عدوة الروح، مظلمة، مستبدة أخضعت لذاتها التاريخ وسيرته، ورقصت على جمجمته وأشلائه. ومن ينقاد لها ينحدر ببطء وقنوط حتى يستحيل إلى جيفة، أو ينتحر ويتفجر غضباً على ذاته وعلى القدر. والشهوة في النهاية هي الحتمية التي تسرق الإنسان، تُفقد حريته وترتهنه لنزواتها، وتسفع عمره في العبث والهباء. ولم يكد أبو شبكة يدع مكيدة من مكائد الشهوة، دون أن يفتضحها ويشهر بها، غير واقف موقف المشاهد العَيْنين، بل إنه افترع أحشاءها وخاض في غمرتها، فكان الذات والموضوع والضحية والسكين في آن معاً.»

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن للشاعر الياس أبو شبكة قصائد تُعدّ من أروع الشعر العربي، قالها في مناسبات، لعلّ أروعها قصيدته التي ألقاها في مدينة زحلة، في مناسبة إزاحة الستار عن تمثال الشاعر المهجري ابن زحلة فوزي المعلوف (١٨٩٩-١٩٣٠) في ١٢/٩/١٩٣٧ يستهلّها بقوله:

أطيق جناحك معقود لك الظفرُ فقد وصلت وشوط المجدي مختصرُ
إلى أن يقول:

لرُبّ حيٍّ غدا في قومٍ حجرأ ورُبّ ميتٍ غدا حيّاً به الحجرُ

وإذا كان الشاعر الياس أبو شبكة لم يخرج على عمود الشعر، ولم يجدد في الشكل الشعري، فإنه قد جدّد في المضمون، وتجراً على طرح مواضيع كانت تُعدّ من المحرّمات. يكفيه أنه أحد أبرز الشعراء الرومانسيين في الشعر العربي الحديث. ينقل صديقه فؤاد حبيش، وقد جاءه عائداً في المستشفى ومشجعاً قبل أن يلفظ أنفاسه بيوم واحد، أنه قال له، وكان يعرف أن إصابته بمرض اللوكيميا (سرطان الدم) لا شفاء منها:

«عصفور صغير... طار، طار، وهبط... ما يستطيع عصفور صغير...؟»

في الشعر العربي ليس الشاعر الياس أبو شبكة عصفوراً صغيراً، بل هو نسرٌ كبيرٌ.

الرسول (*)

ذلك الطير لم عراه ذهول	لا حراك له ولا ترتيل
كان يلقي شيئاً على مسمع الصبح	فماذا للصبح كان يقول؟
أيها الطير، في لحاظك وهج	من حيبي وخيرة وذبول
كنت تنوي أمراً فهالك وجهي	أترى لي إلى حيبي سبيل؟
أنا أرضى بنظرة منه، هل ينشق	عنها ستاره المسدول؟
يا رسول الحبيب، هل لحبيبي	بعد طول النوى سواك رسول
يا رسول الحبيب، كيف حيبي	أصحيح ما يدعيه العزول
يا رسول الحبيب، قل لحبيبي	إنني مثله سجين عليل
عذ إليه وقل له إن قلبي	مثل وجهي وإن ليّني طويل

(*) من «إلى الأبد».

لَيْتَ رِيشِي يَطِيرُ مِثْلَكَ يَا طَيْرُ،
فَأَرَاهُ وَلَا عَيْنُونَ تَرَانِي
يَا رَسُولَ الْحَبِيبِ، يَا أَسْعَدَ الْخَلْقِ
فِيكَ مِنْهُ اخْتِلَاجَةٌ، وَعِلْمِي
وَحَنِينٌ عَلَى جَنَاحَيْكَ مَقْبُوضٌ،
يَا رَسُولَ الْحَبِيبِ، إِذَا يَهَيْطُ اللَّيْلُ
وَيَغِيْمُ الْوَادِي وَيَشْهَقُ فِي الْأَبْعَادِ
وَتَنَامُ الْعَيْنُونَ فِي دَارِ لَيْلِي
قُلْ لِلَّيْلِ رَأَيْتُهُ فَهُوَ بَاقٍ:
ذَلِكَ الْعَهْدُ، قَدْ يَزُولُ الْمُحِبُّونَ
خُتِمَتِ جِلْدَةُ الْعُرُوقِ عَلَيْهِ
يَا رَسُولَ الْحَبِيبِ، لَا... لَا تَخْبِرُهُ
لَا تَخْبِرُهُ مَا رَأَيْتَ وَعِلَّلَهُ
قُلْ لَهُ إِنَّ حُبَّهُ فِي عُرُوقِي
قُلْ لَهُ سَوْفَ يَسْتَحِيلُ رُبْعًا
قُلْ لِلَّيْلِ يَا طَيْرُ، قُلْ لِحَبِيبِي
وَعَلَى حُبِّنَا مِنَ الْخُلْدِ زَهْرٌ
قُلْ لِلَّيْلِ رَأَيْتُهُ فَهُوَ نَشْوَانُ

وَطَرْفِي يَا لَيْتَهُ مَجْهُولُ
وَبِرَانِي وَلَا يَنْسَمُ دَخِيلُ
تَمَهَّلْ فَأَنْتَ مِنْهُ قَلِيلُ
رِيشِكَ ظِلٌّ مِنْ مُقَلَّتَيْهِ بَلِيلُ
وَوَجْدٌ مِنْ قَلْبِهِ مَسْئُولُ
وَتَنَحَّلُ فِي الْهَضَابِ الْكُحُولُ
رَسْمُ الْخَمَائِلِ الْمَخْلُولُ
غَيْرَ طَرْفٍ يُغْبَهُ مِنْدِيلُ
نَظَرٌ حَالِمٌ وَقَلْبٌ بُتُولُ
عَلَى وَجْهَهَا وَلَيْسَ يَزُولُ
فِي أَزْكَى دِمَائِنَا مَجْبُولُ
فَيَكْفِيهِ حَزْنُهُ الْمَوْصُولُ
فَقَدْ يُذْهِبُ الْأَسَى التَّغْلِيلُ
شَبٌّ مِنْهُ لِعُرْسِنَا إِكْلِيلُ
دَائِمًا ذَلِكَ الْهَوَى الْمُسْتَحِيلُ
سَوْفَ يَأْتِي جَيْلٌ وَيَذْهَبُ جَيْلُ
وَعَلَيْهِ مِنْ رُوحِهِ تَقْيِيلُ
وَفِي مُقَلَّتَيْهِ حُلْمٌ جَمِيلُ!

لولاك (*)

أحسُّ لي في غيرهما الغزلُ
وعلى فمي من قلبها قُبْلُ

وكأنني في عينها لَهَبُ
بفؤادها الرهبان متَّصِلُ

يسدو رماداً حين تلحظنا
عينٌ، وحين تغيب يشتعلُ

يا خير مَنْ حُنت لها مُهَجُ
وأحبُّ مَنْ غزلت لها مُقْلُ

أفرغتِ عطرِكَ في دمي فعلى
شِعري عسرٌ منك سَهْمُ

لولاكِ جفَّ الشَّعرُ في كبدي
وحيتُ لا حبُّ ولا أملٌ...!

(*) من «نداء القلب».

الناسكة (*)

حيي، على هذه الراية
أحسن خيالك يرقى يه
فأغلق - إلا على ما تحب
روحك - قلبي واهدائي
أتيت أحبك في ما تحب
ويضفي على وحيك العافية
فما دفع الشعر من أصغرك
تجمع في هذه الناحية
أراه على المنحنى والخليج
وفي هذه الغابة الجارية
وفي ما يقوت عروق السلوي
وما يضمرك الكرم للخاية
أراه على أمل الزارعين
في موسم الحقل والماشية
وفي كبر الدلب والسندان
يخرو على دعة الساقية
أتيت أحبك في ما تحب
وأوصد دون الورى باية

(*) من «نقاء القلب».

فما عالمي غير مغنى الجمال
 أهـراك فيه وتهوانيـة
 بروحك مغمورةً يقطـني
 ونشوى بسحرك أحلاميـة
 وحلمي بحبك لا ينتهي
 وهل تنتهي الغفلة الواعيـة
 مصادرٌ وخبيـك معقودة
 بقلبي رؤاهـا وأحفانيـة
 ففي كل مطوى من الطير راوٍ
 وفي كل منعطف راويـة
 من الأرض أنشق أعراف شـعر
 ريانـة كاللدى صافيـة
 أحسن لها في صميمي غيلاً
 يخبئ على وفج أعراقيـة
 وأسمع صوناً كهـم عميق
 فأصغي لتسمع أعماقيـة
 وأبصر ما لا تراه العيـون
 فأطويه كالله في ذاتيـة
 حيي، على هذه الرايـة
 أقرب للحُبِّ إيمانيـة
 إذا هجر الحب دنيا القلوب
 فما تنفع الحطـم الباقيـة؟

خليل مطران

(١٨٧٢-١٩٤٩)

يُعدّ خليل مطران رائداً من رواد التجديد في الشعر العربي منذ مطلع هذا القرن. فقد جدّد مطران في بعض نواحي الشعر، وخاصةً في شعره القصصي، وشعره الوجداني الصافي، ولكنه لم يجدّد في الشعر العربي تجديداً جذرياً كاملاً. لقد فهم خليل مطران التجديد، فدعا إليه في العديد من المقالات والمناسبات الشعرية، لكنه لم يتمكن من تطبيق نظرياته هذه، تطبيقاً واسعاً.

فهو يقول في مقدّمة ديوانه^(١): «هذا شعر ليس ناظمه بعبد. ولا تخمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يُقال في المعنى الصحيح، باللفظ الفصيح. ولا ينظرُ قائله إلى جمال البيت الفرد، ولو أنكرَ جاره، وشاتمَ أخاه، ودأبَرَ المطلع، وقاطع المقطع، وخالفَ الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصوير، وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشغوفه عن الشعور الحرّ، وتحرّي دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر.»

إلى أن يقول: «إن شعرَ هذه الطريقة، هو شعر المستقبل، لأنه شعرُ الحياة والحقيقة والخيال جميعاً.»

ومما يقوله الدكتور طه حسين، عن التجديد عند خليل مطران في كتابه «حافظ وشوقي» ما يلي^(٢): «إن مطران ثائرٌ على الشعر القديم، ناهضٌ مع المجدّدين، وهو قد سلكَ طريقَ القدماء فلم تُعجبه. وهو يُعلن ثورته هذه، واغتيابَه بالعصر الذي يعيش فيه، وحرصَه على أن يُلائمَ بين شعره وبين هذا العصر. وهو معتدل، فهو لا يرفضُ القديم كلّهُ، وإنما يحتفظ بأصول اللغة

^(١) ديوان خليل مطران، المجلد الأول، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٦٧، (ص ٩).

^(٢) طه حسين، حافظ وشوقي، (ص ١٠).

وأساليبها، كما يتأثر القدماء في إطلاق فطرتهم على سجيّتها. وهو فني، له في جمال الشعر مذهب، إن لم يكن واضحاً كلّ الوضوح، ولا مبتكراً كلّ الابتكار، فهو على كل حال مذهب قيم، لأنه يمثل شيئاً من المثل الأعلى الفنيّ في هذا العصر، فهو يكره هذا الشعر الذي تستقلّ فيه الأبيات، وتنافر وتتدابر، ويريد أن تكون القصيدة وحدةً ملتزمة الأجزاء.»

يرى الدكتور محمد مندور، الناقد المصري المعروف، أن تحديد مطران الشعري لا يقف عند التجديد في شكل القصيدة العام بتحقيق الوحدة العضوية لها، بل يمتدّ هذا التجديد إلى ديباجة الشعر ذاتها وموسيقاه، فهو في الوصف مثلاً، يمكن القول بأنه رائد ما نستطيع أن نسمّيه في شعرنا العربي الحديث، بالوصف الوجداني، أي الوصف الذي يختلط فيه الشاعر بالطبيعة، وينقل إليها أحاسيسه وألوان نفسه، كما يتلقى عنها كل ما يواتي حالته النفسية الراهنة، على نحو ما نحسّ في وجدانياته الوصفية، مثل قصيدة (المساء)^(١)، تلك التي نظمها وهو عليل في مكّس الإسكندرية، والتي يقول فيها هذا الشعر الجميل، الذي يصور لنا حالته النفسية:

مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي، مُتَفَرِّدٌ	بِكَأَبَتِي، مُتَفَرِّدٌ بَعْنَائِي
شَاكٍ إِلَى الْبَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي	فَيَجِيئُنِي بِرِيَاكِهِ الْهَوَاجِ
ثَارٍ عَلَى صَخَرٍ أَصَمٍّ وَلَيْتَ لِي	قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ
يَتَابَهَا مَوْجٌ كَمَوْجٍ مَكَارِهِي	وَيَفْتُهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالْبَحْرُ خَفَاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقٌ	كَمَدّاً كَصَدْرِي سَاعَةَ الْإِمْسَاءِ
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ	فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحْدُرُ	وَتَقْطُرُ كَالْدَمْعَةِ الْحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ	مُرَّجَتْ بِأَخِرِ أَدْمَعِي لِرَثَائِي
وَكَأَنِّي آنَسْتُ يَوْمِي زَائِلاً	فَرَأَيْتُ فِي الْمِرَاةِ كَيْفَ مَسَائِي

فيشارك البحر والصخر ومغيب الشمس، وإذا به يحلّ في الطبيعة ويجعلها حالة فيه، تشاركه ألمه وشقاءه، ويقوم خيال الشاعر الذي يحده العقل الواعي،

(١) الديوان، الجزء الأول، (ص ١٤٤).

يجمع شتات الصور، حتى تبدو الطبيعة كأنها قطعة من نفس الشاعر، أو الشاعر جزء من أجزاء الطبيعة.

يبدو للباحث أن نظرة مطران إلى الطبيعة نظرة جديدة بمفهوم حديث، فإن الشعر العربي مليء بوصف الطبيعة. غير أن مطران لا ينظر إلى الطبيعة نظرة فوتوغرافية عابرة، يصف فيها الأشياء وصفاً حسياً بحيث تبقى بعيدة عن نفسه، وإنما ينظر إليها من خلال نفسه، وينظر إلى كائناتها وكأنها كائنات حيّة، فيجسدها، ويجعل لها عقلاً وقلباً وروحاً، ووراء كل ذلك، اعتنق مطران فلسفة تربط بين عوالم الطبيعة وبينه، هي الحب. فالحب يجمع بين الطيور والأزهار، وأدق ما في الطبيعة، وبين الكواكب والأفلاك الواسعة ونواميسها، وهو الذي يربط بين هذه الأشياء كلّها، صغيرها وكبيرها، وبين الله في نطاق وحدة الوجود. ونظرة مطران، هذه نظرة رومانسيّة شرقيّة ممزوجة بالصوفيّة وروحانيّة الشرق.

وقصيدة «الأسد الباكي»^(١) التي كان أصل عنوانها «ساعة يأس»، والتي نظمها حينما كان معتكفاً في مصر الجديدة، وهو يستهلّها بهذا المطلع الرائع:

دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَتُكَّ لِي آسِي
والتي يختتمها بهذه الأبيات الجميلة:

أنا الأملُ الساجي لبُعْدِ مزافري	أنا الأملُ الداجي ولم يُخْبِ نيراسي
أنا الأسدُ الباكي، أنا جبلُ الأسي	أنا الرمسُ يمشي دامياً فوق أرماسي
فيا مُتَهَيَّ حَبِّي إِلَى مُتَهَيَّ النَّسَى	ونعمةُ فكري فوق شِقْوَةِ إحساسِي
دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي	على غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَتُكَّ لِي آسِي

ومطران نفسه، يعترف في حديث أجرته معه مجلة «الهلal» سنة (١٩٢٨)، وكان السؤال الذي طُرِحَ عليه، يدور حول التجديد والمجددين، وهل هو مجدد أم قديم، فيجيب:

«لم يقولوا عني إني قديم، والواقع إني أجزأ من حافظ وشوقي على التجديد، ولكنني مع ذلك لم أجدُ شيئاً عظيماً. والواقع أيضاً أن أسلوبنا قديم، يَدْخُلُهُ شيءٌ قليلٌ من المصطلحات والأفكار الجديدة. ولكن، ليس قصدي من

(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ١٧).

التحديد أن نَقْنَعَ بقليل من الألفاظ والعبارات، إنما أقصد بالتحديد أن يَخْلُقَ الشاعرُ موضوعاً من أوله لآخره، وَيَصُوغُهُ وَيَصَوِّرُهُ وَيُفَصِّلُهُ على النحو الذي وَجَدْنَا كُلَّ شعراء الغرب العبقريين قد نَحَوُّهُ في مَوْلَدَات قرائحهم. فامروء القيس نَظَّمَ القصيدة، والمتني فَخَرَ وَمَدَحَ، ونحن ما زلنا مثلهما. ولكن التحديد الذي يحتاجُ إلى الخلق والإبداع وتكوين الموضوع من أوله لآخره، لم يُقَدِّمُ عليه ولم يفكر فيه أحدٌ للآن. وَمَنْ اجترأوا على التحديد ما زالوا يُعَدُّونَ قُدَمَاءَ، وهناك مُحاولات ولكنها ما تزال في طريق التكامل.»

نجد في هذا القول اعترافاً صريحاً بأنه: «لم يحدّد شيئاً عظيماً». والذي يظهر لنا من هذا القول، أن مطران أدرك مفهوم التحديد، ألا وهو: «أن يَخْلُقَ الشاعر موضوعاً من أوله لآخره، ويصوغه ويصوره ويُفَصِّلُهُ على النحو الذي وجدنا كل شعراء الغرب العبقريين قد نَحَوُّهُ، في مَوْلَدَات قرائحهم.» وهو يقول في قصيدة «تقريظ» للرواية الشعرية التي نظمها عادل الغضبان^(١):

نحنُ لم نَخْتَرْ جديداً المعاني وَغَلَوْنَا في لفظها تحسينا
فتح الفن كل باب حديث وعلى عهد العتيق بقينا
فخذوا أنتم من العلم ما أعطى، وقولوا الطريف قولاً مُبيناً
لغة الضاد لا تَضُنْ عَلَيْكُمْ، إِنْ حَدَدْتُمْ، بكل ما تَبَغُّونَا
فلماذا ما أنشأْتُمْ، فاخلقوا خلقاً تكونوا حقيقةً مُنشِئينا
ذاك ذاك التحديد، لا فعلٌ مَنْ يَمَكُّثُ في مَعْقِلِ القديم سَحينَا

هذا، ومهما يكن من أمر، فإن خليل مطران يبقى رائداً من رواد التحديد في الشعر العربي المعاصر، وهو كما قال عنه الدكتور طه حسين، في رسالة وجهها إليه يخاطبه فيها قائلاً^(٢):

«إنك زعيمُ الشعر العربي المعاصر، وأستاذ الشعراء المعاصرين، لا يستثنى

(١) الديوان، الجزء الرابع، (ص ٢٥).

(٢) طه حسين - مجلة الرسالة المخلصية، م ١٤ (١٩٤٧)، العدد ٥، (ص ٢٤٢). - يورد هذه الرسالة أيضاً محمود بن الشريف في كتاب «خليل مطران شاعر الحرية»، (ص ٦١-٦٢). [تتبعي مجلة «الورود» أيلول (سبتمبر) ١٩٧٩، السنة ٣٢ الجزء ٩ أنها تنشر هذه الرسالة للمرة الأولى].

منهم أحداً، ولا يُفرّق منهم بين المقلّدين والمجدّدين، وإنّما يُسميهم جميعاً باسمائهم، غير مُتَحَفِّظ، ولا مُتَرَدِّد، ولا مُلَحِّلِج، ولا مُجَنِّجِم. وإنّما هو اللفظُ الصريحُ يُرسله واضحاً جلياً لا التواء فيه ولا غُموض.»

وخير دليل ما قاله شاعر النيل حافظ إبراهيم في صديقه خليل مطران:
يسني ويهلم في الشعر القديم وفي الشعر الجديد فنعم الهادم الباني

العروبة في شعره:

والذي يُعاشي الشاعر في مسيرته الشعرية، يجد أن فكرة العروبة قد بدأت عنده في فترة مبكرة؛ ففي سنة ١٩٠٨، نظّم مطران مقطوعةً بعنوان «تباشير»، في مناسبة بدء الدعوة في مصر لتحرير الأمة العربية، يقول فيها مخاطباً الأمة العربية^(١):

داع إلى العهد الجديد دَعَاكِ فاستأنفي في الخافقين عَلاكِ
يا أُمَّةَ العَرَبِ التي هي أُمُّنا أَيُّ الفَخَارِ نَمِيَّتهُ وَنَمَّاكِ؟
يَمضي الزمانُ وتنقضي أحداثُه وَهَوَاكِ مِنَّا في القلوبِ هَوَاكِ

ومن المعروف أن مطران، كان مُعَادِياً لدعوة الخلافة التركية، وأنه ناصر جمعية «تركيا الفتاة»، عندما سافر إلى باريس، بعد أن ترك لبنان سنة ١٨٩٠، هرباً من جُور الأتراك. كما ناصر الحركات العربية التي كانت تدعو للتحرر من التتبع التركي، وكذلك من الاستعمار الأوروبي المتمثل بصورة رئيسة بإنجلترا وفرنسا وإيطاليا.

وفي قصيدته التي يبايع فيها أحمد شوقي بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧، يقول مخاطباً إياه^(٢):

يا باعثَ المجدِّ القديم بشعره وَمُجَدِّدَ العربية العُرباءِ
اليومَ عيدُك وهو عيدٌ شاملٌ للضادِّ في مُتباينِ الأرجاءِ
في «مصر» يُنشدُّ من بَنِيها مُنشدٌ وَصَدَاهُ في «البحرين والزُوراءِ»

(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ١).
(٢) الديوان، الجزء الثالث، (ص ٢٣١).

عيدٌ به اتحدت قلوبٌ شُعوبها، ولقد تكونُ كثيرةَ الأهواءِ
 كم ريمٍ تجديدٌ لغابر مجدها فجئني عليه تشعبُ الآراءِ؟
 هذا، ولم تكن دعوة مطران إلى العروبة دعوة سياسية فحسب، ولكنها
 شملت الدعوة إلى تعزيز اللغة العربية التي أرادها أن تتجدد وتسير روح العصر،
 وفي ذلك يقول^(١):

لن ترجع العربية الفصحى إلى ما كان منها في الزمان الأقدم
 للجاهلي لسانه، ومن الذي ينفي من الفصحى لسان مُحضرمٍ؟
 إنَّ التجددَ للسانِ حياته ومن الذي يحييه غيرُ المُقدمِ؟

ومن ذلك قوله في قصيدة عنوانها: (عتب اللغة العربية على أهلها)^(٢):

تقول لأهلها الفصحى: أعدلّ برّبكم اغتربي بين أهلي؟
 أنا العربية المشهودُ فضلي أأغدو اليوم، والمغمورُ فضلي؟
 إذا ما القومُ باللغة استخفوا فضاغت، ما مصيرُ القومِ؟ قل لي
 وما دعوى اتحادٍ في بلادٍ وما دعوى ذمارٍ مُستقلّ؟

واضح هنا أن الخليل يدعو إلى تعزيز اللغة العربية وتجديدها، وهو يرى في
 الفصحى الرابط الذي يوحد أجزاء العالم العربي.

لا يكفي خليل مطران بدعوة الأمة العربية إلى النهوض والتقدم والتشبه
 بالغرب، ومسايرة العصر، بل إنّه يدعو الشرق كله إلى ذلك، فيستعيد مجده ويأخذ
 بركب الحضارة.

شاعر الحرية والتحرر:

كلُّ الذين أَرخُوا لخليل مطران، ذكروا حادثة بارزة في حياته، يومَ كان في
 مَطْلَعِ شبابه، لم يبلغ الثامنة عشرة بعد، يدرس في المدرسة البطريركية في بيروت،
 حينَ عادَ إلى فراشه ليلاً، فوجده مثقوباً بالرصاص. فقد حاول عملاء الأتراك
 القضاء على الشاعر الذي كان يدعو إلى الحرية، إذ كان يذهبُ إلى أعالي الاشرفية
 مع بعض رفاقه يُنشدون «المرسييز»، نشيدَ الثورة الفرنسية، ورمزَ التحرر

^(١) الديوان، الجزء الثالث، (ص ٣١).

^(٢) الديوان، الجزء الرابع، (ص ٦٥).

والاستقلال. فقد وَجَدَ الأتراكَ أَنَّهُ بعمله هذا يُشكل خطراً عليهم وأرادوا التخلصَ منه بقتله. وقد أدَّت هذه الحادثة إلى هجرة الشاعر من لبنان. وهكذا نجدُ أن الشاعرَ قد نشأَ على حُبِّ للحرية وكرهٍ للظلم والاستبداد. ومَن يَستعرض ديوانه، يَجِدُ فيه قصائدَ عديدةً يُهاجمُ فيها رموزاً للظلم والاستبداد، أمثال «كسرى» و«نيرون». وهو يقول في حديث معه^(١): «إنه أراد أن تَشعرَ الشعوبُ بمسؤولياتها. أن تَشعرَ بحقها في الحياة الحرة السعيدة، وأن لا تنزلَ عن هذا الحق مرةً واحدةً، لأن رجلاً حمل سكيناً وأرادَ منها أن تفعل ذلك.»

ومهما يكن من أمر، فإن مطران كان أوَّل من بدأ الثورة على الاتباعية في الشعر العربي، ممهداً السبيلَ أمام الشعراء الذين جاءوا بعده، فمنهم من تأثَّرَ بروحه، ومنهم من تأثَّرَ بعبارته، ومنهم من تأثَّرَ بالاثنين معاً.

يقول الياس أبو شبكة^(٢): «الأستاذ خليل مطران سيد شعراء العرب في مختلف أقطارهم، وباني أول صرح جديد في الشعر العربي، وأعرَفُ الأدباء جميعاً بمدخل اللغة ومخارجها.»

ولعلَّ خيرَ ما نختتم به قولُ أحمد شوقي، أمير الشعراء: «خليل مطران صاحبُ المننِ على الأدبِ العربي.»

^(١) مع مجلة الطريق، م ٤، عدد ١٤، (ص ٣).
^(٢) نقلاً عن أنطون قازان، «أدب وأدباء»، الجزء الثاني، الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٧٤، (ص ٢٧-٢٨).

الأسد الباكي

أصل العنوان «ساعة بأس» ولكن إجماع القراء بعد نشر القصيدة، أطلق عليها اسم «الأسد الباكي». قالها الشاعر، وقد اعتكف في مصر الجديدة حين تأسيسها، واسمها آنذ «عين شمس»، وبث بها حزناً دويماً كان قد انتابه.

دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِي
فَإِنْ تَرَنِّي وَالْحُزْنَ مِلْءُ جَوَانِحِي
وَكَمْ فِي فَوَادِي مِنْ جِرَاحٍ تُخَيِّنِي
إِلَى «عَيْنِ شَمْسٍ» قَدْ لَجَأْتُ وَحَاجَتِي
أَسْرِي هُمُومِي بِأَنْفِرَادِي أَمِنَا
يَخَالُونَ أَنِّي فِي مَتَاعِ حَيَالِهَا
أَرَى رَوْضَةً لَكِنِّهَا رَوْضَةُ الرَّدَى
وَأَنْظُرُ مِنْ حَوْلِي مُشَاهِدٌ وَرَكْبَا
كَأَنِّي فِي رُؤْيَا يَزُفُ الْأَسَى بِهَا

عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنْكَ لِي آسِي^(١)
أَذَارِيهِ فَلْيَغْرُوكَ بِشَرِي وَإِنَاسِي
يُحَجِّبُهَا بُرْدَايَ عَنْ أَغْيَنِ النَّاسِ
طَلَاقَةُ حَوْ لَمْ يُدْنَسْ بِأَرْجَاسِ
مَكَايِدَ وَاشِ أَوْ نَمَائِمَ دَسَاسِ
وَأَيِّ مَتَاعٍ فِي جَوَارِ لَيْلِيَّاسِ^(٢)
وَأَصْغِي وَمَا فِي مَسْمَعِي غَيْرُ وَسْوَاسِ
عَلَى مُزْجِيَّاتٍ مِنْ دُخَانٍ وَأَفْرَاسِ^(٣)
طَوَائِفَ جِنِّ فِي مَوَاكِبِ أَغْرَاسِ

وَمَا «عَيْنُ شَمْسٍ» غَيْرُ مَا ارْتَجَلَ النُّهَى
بَنُوها فَأَعْلَوْهَا وَمَا هُوَ غَيْرُ أَنْ
بَدَتْ إِرَمَ ذَاتُ الْعِمَادِ كَأَنَّهَا
كَفَّتْهَا لِيَالٍ نَزْرَةٌ فَتَجَدَّدَتْ
وَغَالَطَ فِيهَا الْبُعْثُ مَا خَالَطَ الْحُلَى

يَقْفِرُ جَدِيدٌ مِنْ مَبَانٍ وَأَغْرَاسِ
حَرَتْ أَحْرَفَ مَرْسُومَةٍ فَسَوْقَ قِرْطَاسِ
مِنَ الْقَاعِ شَدَّتْهَا النُّجُومُ بِأَمْرَاسِ^(٤)
ثَوَابِتَ أَرْكَانٍ رَوَّاسِيخَ آسَاسِ
بِهَا مِنْ ضُرُوبٍ مُخَدَّنَاتٍ وَأَجْنَاسِ

(١) الآسي: مداوي الجراح.
(٢) الليلاس: الحفهر تحت الأرض، والقيور.
(٣) مزجيات: مدفوعات.
(٤) إرم: اسم مدينة قديمة ذكرت في القرآن. والأمراس: الحبال.

هُنَاكَ أَيْحُ الشَّجْوَ نَفْساً مَنِيَعَةً
يَمُرُّ بِي الْإِخْوَانُ فِي خَطَرَاتِهِمْ
أَهْشُ إِلَيْهِمْ مَا أَهْشُ تَلَطُّفًا
ذُرُونِي وَانْجُوا مِنْ شَطَائِبِا تُصِيبُكُمْ
فَإِنِّي عَلَى مَا نَالَنِي مِنْ مَسَاءَةٍ
ذُرُونِي لَا يَمْلِكُ وَجِيفِي قُلُوبَكُمْ
فَقَالَهُ لَوْلَا ذَلِكَ الطَّيْفُ وَالْهَوَى
ذُرُونِي أَحْسُ الْخَمَرَ غَيْرَ مُنْفَرٍ
فَرُبَّتْ كَأْسٌ عَنْ شِفَاهِي رَدَدْتُهَا
ذُرُونِي أَنْكَسُ هَامَتِي غَيْرَ مُتَّقٍ
فَبِي حُرَّةٌ بِكَرٍّ ضُلُوعِي سِيَاحُهَا
أَعِيدُ إِلَيْهَا كُلَّ حِينٍ نَوَاطِرِي

عَلَى الضَّيِّمِ مَهْمَا يَفْلُلُ الضَّيِّمُ مِنْ بَاسِي
أَوْلِيكَ عُورَادِي وَلَيْسُوا بِجُلَاسِي
وَفِي النَّفْسِ مَا فِيهَا مِنَ الْحُزْنِ وَالْيَاسِ
إِذَا لَمْ أَطِقْ صَبْرًا فَأَطْلَقْتُ أَنْفَاسِي
لَأَرْحَمُ صَحْبِي أَنْ يُلِمَّ بِهِمْ بَاسِي
إِذَا مَرَّ ذَاكَ الطَّيْفُ وَادَّكَرَ النَّاسِي
لَهُ مُسْعِدٌ لَمْ يَمْلِكِ الدَّهْرُ إِتْعَاسِي
عَنِ الْوَرْدِ مِنْهَا نَفْسَةً الطَّائِرِ الْحَاسِي
وَقَدْ قَتَلَ الدَّمْعُ السَّلَافَةَ فِي الْكَاسِ
مَلَامَةً رُوَادٍ وَشُبُهَةً جُوَاسٍ^(١)
أَرَأَشَ عَلَيْهَا سَهْمُهُ مُعْتَدٍ قَاسٍ^(٢)
وَأُخْفِضُ مِنْ عَطْفٍ عَلَى جُرْحِهَا رَاسِي

يَكَادُ يَثُ الْمَجْدُ مَا لَا أَثْبُهُ
أَنَا الْأَلَمُ السَّاجِي^(٣) لِبُعْدِ مَزَافِرِي^(٤)
أَنَا الْأَسَدُ الْبَاكِي، أَنَا جَبَلُ الْأَسْبِي
فَبَا مُتْنَهَى حُبِّي إِلَى مُتْنَهَى الْمُنَى
دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِرِي

مِنْ السَّقَمِ الْعَوَادِ وَالسَّامِ الرَّاسِي
أَنَا الْأَمَلُ الدَّاجِي وَلَمْ يَخْبُ نِيرَاسِي^(٥)
أَنَا الرَّمْسُ يَمْشِي دَامِيًا فَوْقَ أَرْمَاسِ
وَنَعْمَةً فِكْرِي فَوْقَ شِقْوَةِ إِحْسَاسِي
عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنَّكَ لِي آسِي

(١) جواس: جمع جانس وهو من يتردد ويطوف.

(٢) حرة بكر: يريد بها نفسه ومهجته. وأراش السهم: ألزق عليه الريش.

(٣) الساجي: الساكن.

(٤) المزافر: جمع مزفر، وهو الزفير أو الموضع الذي يزفر منه.

(٥) النيراس: المصباح.

المساء

قال الناظم وهو عليل في مكس الإسكندرية.

دَاءُ أَلَمٍ فَجَلْتُ فِيهِ شِفَائِي يَا لِلضَّعِيفِينَ اسْتَبْدَا بِي وَمَا
فِي الظُّلَمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعْفَاءِ قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالْجَوَى
وَعِلَالَةٌ رَأَتْ مِنْ الْأَذْوَاءِ وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمٌ تَنَهَّدِ
فِي حَالِي التَّصَوُّبِ وَالصُّعْدَاءِ وَالْعَقْلُ كَالْمَصْبَاحِ يَغْشَى نُورُهُ
كَدَرِي وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائِي

هَذَا الَّذِي أَبْقَيْتَهُ يَا مُنْتَبِي عُمَرَيْنِ فَيْلُكَ أَضَعْتُ لَوْ أَنْصَفْتَنِي
مِنْ أَضْلَعِي وَحَشَا شَتِي وَذَكَائِي عُمَرُ الْفَتَى الْفَانِي وَعُمَرُ مُخَلِّدِ
لَمْ يَجْدُرَا بِتَأْسُفِي وَبُكَائِي فَغَدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَذِي جَهْلٍ وَلَمْ
بَيَّانِهِ لَوْلَاكَ فِي الْأَحْيَاءِ أَغْنَمَ كَذِي عَقْلٍ ضَمَانُ بَقَاءِ

يَهْدِيهِ طَالِعُ ضِلَّةٍ وَرَبَاءِ يَا كَوَكَبًا مَنْ يَهْتَدِي بِضِيَائِهِ
ظَمًا إِلَى أَنْ يَهْنَكُوا بِظُمَاءِ يَا مَوْرِدًا يَسْقِي السُّورِدَ سَرَابُهُ
وَتُعِمَّتْ نَاشِقُهَا بِلَا إِرْعَاءِ يَا زَهْرَةً تُحْيِي رَوَاعِي حُسْنِهَا
أَيْرَامُ سَعْدٍ فِي هَوَى حُسْنِ هَذَا عِتَابُكَ، غَيْرَ أَنِّي مُخْطِئُ
وَالْحُبُّ بَمِ يَرْجُحُ حُبَّ شَقِ حَاشَاكَ نَلْ كُتِبَ الشَّقَاءُ عَلَى الْوَرَى
أَنْوَارُ تَبَسُّ نَصْبَةً بِزَهْرِهِ نِعْمَ الصَّلَاةُ حَيْثُ تُؤْنِسُ مُقَلَّتِي

(١) رَوَاعِي: العيون التي برعى. بِلَا إِرْعَاءٍ: بلا رِثَاءٍ عليه.

نِعْمَ الشُّفَاءُ إِذَا رَوَيْتُ بِرَشْفَةٍ مَكْنُوبَةٍ مِنْ وَهْمِ ذَاكَ الْمَاءِ
نِعْمَ الْحَيَاةُ إِذَا قَضَيْتُ بِنَشْقَةٍ مِنْ طِيبِ تِلْكَ الرُّوضَةِ الْغَنَاءِ

إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعْلَةِ بِالْمُنَى فِي غُرْبَةٍ قَالُوا: تَكُونُ دَوَائِي
إِنْ يَشْفِرْ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا أَيْلَافُ النَّهْرَانِ طِيبُ هَوَاءٍ؟
أَوْ يُمَسِّكُ الْحَوْبَاءَ حُسْنُ مُقَامِهَا هَلْ مَسْكَةٌ فِي الْبُعْدِ لِلْحَوْبَاءِ؟^(١)
عَبْتُ طَوَافِي فِي الْبِلَادِ وَعِلَّةُ فِي عِلَّةٍ مَنَفَايَ لِاسْتِشْفَاءِ
مُتَفَرِّدٍ بِصَبَائِي، مُتَفَرِّدٍ بِكَأَيِّ، مُتَفَرِّدٍ بِغَنَائِي
شَاكٍ إِلَى الْبَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي فَيَجِينِي بِرِيَاحِهِ الْهَوَاجَاءِ
ثَارٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمٍّ وَلَيْتَ لِي قَلْبًا كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ
يَتَنَابَهَا مَرَجٌ كَمَرَجٍ مَكَارِهِي وَيَقْتُهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالْبَحْرُ خَفَاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقُ كَمَدًا كَصَدْرِي سَاعَةَ الْإِمْسَاءِ
تَغْشَى الْبَرِّيَّةَ كُذْرَةٌ وَكَأَنَّهَا صَعِدْتُ إِلَى عَيْنِي مِنْ أَحْشَائِي
وَالْأَفَقُ مُتَكَبِّرٌ قَرِيبٌ جَفْنُهُ يُغْضِي عَلَى الْغَمَرَاتِ وَالْأَفْدَاءِ

يَا لِنُغْرُوبٍ وَمَا بِهِ مِنْ عِزَّةٍ لِلْمُسْتَهَامِ...! وَعِزَّةٍ لِلرَّائِي!!
أَوَلَيْسَ نَزْعًا لِنَهَارٍ وَصَرَعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَآتِمِ الْأَضْوَاءِ؟
أَوَلَيْسَ طُمَسًا لِلْيَقِينِ وَمَبْعَثًا لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلَاظِلِ الظُّلُمَاءِ؟
أَوَلَيْسَ مَحْوًا لِلْوُجُودِ إِلَى مَدَى وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الْأَشْيَاءِ؟
حَتَّى يَكُونَ الثُّورُ تَجْدِيدًا لَهَا وَيَكُونُ شِبْهُ الْبُعْثِ عَوْدُ ذُكَاةٍ^(٢)

(١) يمسك الحوباء: يحفظ الروح.

(٢) ذُكَاة: الشمس.

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالنَّهَارُ مُودِّعٌ
وَحَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاطِرِي
وَالدَّمَعُ مِنْ حَفْنِي يَسِيلُ مُشْعَشَعًا
وَالشَّمْسُ فِي شَفْقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ
مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحْدُرًا
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ
وَكَأَنِّي آنَسْتُ يَوْمِي زَائِلًا

وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءٍ
كَلَمَى كَذَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي^(١)
بَسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتَرَائِي
فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ^(٢)
وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ
مُزَجَّتْ بِآخِرِ أَذْمُعِي لِوُثَائِي
فَرَأَيْتُ فِي الْمِرَاةِ كَيْفَ مَسَائِي

(١) كلمى: حرسه.

(٢) ذرى: مرتفعات.

صلاح لبكي

(١٩٠٦-١٩٥٥)

ولد صلاح لبكي في البرازيل سنة ١٩٠٦، وعاد إلى لبنان بعد ولادته بستين. درس المحاماة وبرع فيها، كما عمل في الصحافة والسياسة، وترأس جمعية «أهل القلم» في لبنان سنة ١٩٥٣ والتي انتهت بوفاته سنة ١٩٥٥.

ترك صلاح لبكي المجموعات الشعرية التالية:

- ١- أرجوحة القمر، مطبعة الاتحاد - بيروت ١٩٣٨، طبعة ثانية ١٩٥٥.
- ٢- مواعيد، مطبعة الكشف - بيروت ١٩٤٤، طبعة ثانية ١٩٥٩.
- ٣- سأم، منشورات الثقافة اللبنانية - بيروت ١٩٤٩، طبعة ثانية ١٩٥٩.
- ٤- غرباء، دار الريحاني - بيروت ١٩٥٦.
- ٥- حنين، دار الريحاني - بيروت ١٩٦١.

كما ترك في النشر: «من أعماق الجبل» وهو مجموعة أساطير لبنانية؛ و«لبنان الشاعر» وفيه يتناول الشعراء اللبنانيين، وهو مجموعة محاضرات في معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة، التابع لجامعة الدول العربية(*).

الشاعر صلاح لبكي هو شاعر الطبيعة شاعر الحب والبوح والألق، شاعر الشذا والجمال والحنين، كما هو شاعر الألم والحزن والحلم. شعره قارورة طيب ولحن شجي، وهو القائل:

أطيب ما في الشعر أغنية تبقى بلا وزن ولا قافية

يتوزع شعر صلاح لبكي بين الرومانسية والرمزية، وهو متأثر بالشعر الفرنسي، وبخاصة كبار الشعراء الفرنسيين الذين يمثلون هاتين المدرستين، ولكنه حافظ على أصالة التراث الشعري العربي. شعره بعيد عن التقليد، يجمع بين

(*) صدرت الأعمال الكاملة لصلاح لبكي عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، لبنان، في مجلدين: واحد للأعمال الشعرية (١٩٨١)، والآخر للأعمال النثرية (١٩٨٢).

موسيقى الكلمات وجمال التعبير، فجاء شعراً غنائياً مشحوناً بالعاطفة السيالة والخيال المبدع، موزعاً بين العقل والعاطفة.

يقول الشاعر سعيد عقل، وهو من المعجبين بصلاح لبكي والمعتزفين بأنه قد تأثر به، في تقديمه لـ «سأم»^(١):

«زاد شعره كَرّ العنادل في الجبل، فالضوء المجلب منعطفاتنا أصبح بعده أنعم وأكثر مَحْمِلِيَّة، والظلال المنطرحة على السهل غدت أطرى وأندى...»

«حتى إذا توغل بعض التوغل في جهاده، هذا المخلص، الأبّي، الكبير، الطموح، المتوحد في قضية بلاده، الشجاع، القاطع كالسيف، المتواضع، المضحي بذاته أحياناً، تنحياً لرفيق نضال، العنيد في الماضي إلى الحق، السمع الضربة، البحر العطاء، والشاعر، الشاعر أبداً، ذو القلب الطفل.»

«وكما أن صلاحاً السياسي أخٌ للقيم، فصلاح الشاعر أخٌ للطيب والليل والربوة وهدير الموج: تعلمنا بعده كيف نشمّ حفنة من أرضنا، فنتعبد لها، وكيف نبصر ثلماً في البحر وراء شراع، فنقوم إلى مُلكٍ بنيانه، هناك، في نهايات الأرض وسيعاً سعة الطموح في الصدور.»

ومن سمات شعره، كما تقول أمية حمدان^(٢):

«يزدحم الشعر عند صلاح في «أرجوحة القمر» بصور استمدها الشاعر من الطبيعة، وخلع عليها الكثير من دفء عواطفه، وجميل أحاسيسه، فجاءت في أغليبتها معبرة عن رهيف شاعريته، وطمأنينة نفسه واضطرابها. وفي القصائد التي تدور حول الليل والأحلام والمرأة، صور شعرية تتميز بالأثيرية والانفلات والخفة، وتوحي بالأناقة والتزف والحيوية الدافئة.»

«ينزع صلاح في أغلب الأحيان إلى التعبير عن الملموس بصور غير ملموسة، تعتمد الأحاسيس الجمالية المرفهة. كأن يحول جمال المرأة مثلاً إلى «خفقات القلوب»، و«رفّ العيون»، و«هشّ السحر»، و«وشوشات السّمَر»، وإلى ما هو «أنعم من لفتات الذكر.»

^(١) صلاح لبكي، الأعمال الكاملة مجموعة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨١، (ص ١١٢-١١٤).

^(٢) أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر النثائي، دار الرسيه للنشر - عدد ١٩٨١، (ص ٩٨-٩٩).

يقول:

هَفا الليلُ، قُومي نهزّ المنى بأرجوحة من ضياء القمر
وإنك فوق بلوغ المنى ومرمى الخيال وظنّ البشر
أو في قوله:

يرتمي في حضن من يهوى كما ترتمي الأطياب في حضن الهواء
يقول فؤاد كنعان في مقدّمة «لبنان الشاعر»^(١):

«مع «أرجوحة القمر»، بطل الشعر، عندنا، أن يحشد في «ديوان»، وبطل أن يكون وصفاً مسطحاً لحادثة، أو عاطفة، أو شيء، أو عرضاً لنزعات بدهية؛ وغداً — وإن اختلفت مقاييسه — انطواء رقيقاً على الذات، وبثاً حميماً وإيحاءً يهزّ، ونشوة تتالي...»

«ولعل أول ما يسترعي انتباهك، وأنت تهتمّ بشعر اللبكي، أنه لم يحاول قط أن يستنّ لنفسه نهجاً محدداً في الشعر، ولا أن يسوق إليك قمقماً من النظريات يجبسك فيه ويجبس نفسه، ولا أن يأتيك بالعوامل والدوافع والمبررات، ولا أن يبهرك باللمع الغامضة والماورائيات، بل كل ما ثمت بوح وفوح، ومناخات طليقة، وغناء ينبجس حاراً من الذات، من المناطق الحميمة فيها، فلا عبودية للفظّة، ولا وثنية للبناء، ولا غوغاء أحاسيس، ولا رتوب ولا ابتذال، بل التصاق وثيق بين فكرة وأداء، وانسجام أتم بين غوامض راسبة وكلمة وسيلة، بحيث يخيّل إليك أن اللفظة عنده فلذة مستلة من الصميم، لتنزل مكانها في الصميم، فإذا تدبّرتها بتقليب الأنامل انهدرت وضاعت... هذا كله، على أمواج رشيقة، وأجواء مترفة، وألوان وأصدا، تدغدغ العين والأذن فلا تقسو، وتلامس النفس فتسغ عليها ما تسبغه عليك الموسيقى في أوج بوحها.»

«وليلدو من الغبن أن يُزجّ بصلاح لبكي في مدرسة الرمزيين المتعقّلة، أو ينسب إلى جماعة الرومنطيقين، فصلاح لبكي عرف أن ينفرد بين بين، وأن لا يكون ذاك العنائي المائع، ولا ذلك الكثيف الغموض. عرف أن يقنع بينوع جمالاته، فاقطعها من نفسه أولاً، ومن الحياة والطبيعة، وبعثها في أداء عذب

(١) صلاح لبكي، لسان الشاعر، دار الحصار - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤.

صقيل؛ أداء، لعمرى، ما استرقته صناعة، ولا أرقه نحت، ولا بغى عليه غموض،
ولا تهالك على العبرات وزيف العواطف.»

وأما الحبّ عند صلاح، فهو كما يقول عنه:

«لكنّ الحبّ عند صلاح لبكي ليس كالحبّ الذي ألّفناه في «دواوين»

الشعراء: لا جسد تؤججه الشهوة ولا «وصال»... لا كبت مريض ولا حرمان،
بل قلب يخفق، وعين ترفّ، وتحنّان وتسأل، وحزن يترجّع بين كآبة وسويداء
ونفس أبداً تناجي نفسها وتحلم بموعد، بلقاء، بضمة؛ وقد تنتظر، وقد يطول
الانتظار، وقد تخيب، وقد تحتدّ الخيبة، فتألم وتشكو وتُمنى بالسويداء، وما هي
بسويداء؛ فلا هي بالفاجعة تغرقه في يأس لا يأس بعده، ولا وليدة مرتبكات نفسية
ومعتقدات، إنما هي الكآبة بنت الذات العطشى والحسّ الرهيف، إذا ما لجّ بها التوق.»
والحبيبة، عند صلاح لبكي، ما هي بالمرأة المجسّدة، ولا هي بالمتجرّدة، لا
غزال هي، ولا رشاً، بل عالم فوقاني نسجه خيال الشاعر من أبهى أحلامه:

خَلَقْتُكَ مِنْ خَفَقَاتِ الْقُلُوبِ

ورفّ العيون وهشّ السحر

ومن بهجة الروض غبّ الربيع

الليل ومن وشوشات السمر

فأنت من الحلم أنقى وأبهى

وأنعّم من لفتات الذكر

وإنك فوق بلوغ المنى

ومرمى الخيال وظنّ البشر

وعن مجموعته «سأم» يقول^(١):

«وكان الشاعر لم يستنزف بعد لحنه، أو كأن لحنه لم يستوعب سأمه كله.

وذلك العطش المستبد العاتي إلى الحسن والحبّ والمعرفة، فعاوده الشوق: وعاوده

الحنين، وعاودته الخيبة، فكانت «سأم»: عمارة واحدة في موضوع واحد.

وحكاية الإنسان مع أرضه ورتّه وعقله: يتّرم بأرضه رغم ما أعطته. ويتشكو إلى

^(١) مقدّمة «لنّان الشاعر»، (ص ٢٤-٢٧).

ربّه رغم ما أعطاه، فإذا ما استجيبَت رغبته، تمرّد وتاق؛ تاق، هذه المرّة، إلى المعرفة، تاق إلى الألوهة، فطُرد من الفردوس، ولم يبرحه لا نُوقُه ولا تمرّده... وكانت المأساة، مأساة الإنسان يطمح إلى المعرفة ليساوي ربّه، فيحكم عليه بالشقاء، ويطرد من الجنة، فيؤثّر الموت لأجل المعرفة على الخلود في الجهل: عاطي العلم عاطي الموت، واقنع

وخذِ الجهل، والتقى والجنان

ليس سأم الشاعر، في بنيته هذه: سأم جيل كتب عليه أن يفجع بذاته، فانفجر ناقماً لاعناً، في ما يقال له: شكّ وعبث وكُفران. إنما هو سأم الإنسان الأمثل الذي أحجت صدره رغبة ملحاح، إلى تحطّي المجهول فباء بالفشل، وظل رغم فشله مكابراً متمرداً.

وحسبُ صلاح لبكي، أنه تصدّى في «سأمه» هذا لمشكلة نفسه — وكل نفس — لمشكلة الإنسان الطامح أبداً إلى فوق؛ وحسبُه أن الشاعرية والجمال لم تبرحاه في سأم غناه شعراً صافياً يبلغ، بين حين وحين، أبعد حدود الصفاء، حتى تزهو بنيته على كثير من البناءات الشعرية عندنا، وحتى يزدهي بها الشعر الشعر. أما أنطون غطّاس كرم فيقول عن «أرجوحة القمر»، ما يلي^(١):

«لقد سرت قشعريرة في الأدب الحديث، بعد ظهور «أرجوحة القمر» تزفه لونا غنائياً من الألوان التي لم يألّفها، ليتضح لك كيف أن هذا اللون من الغناء وليد ألفاظ، فيها من زغردة الأضواء، والعطور، وأعراس الألوان، ورقص الظلال، ونأμάτων الليل السحيق، شيء كثير. وكيف أنها في تقارب مخارج حروفها، وكيفيات همسها، وليوتتها على غير رخاوة، وتناسب أجزائها على غير ملل، انتهت إلى توقييع الرقص، لتخرج النفس بها من الحقيقة إلى الوهم، من الجمود إلى التدافع، من الموضوعية إلى الذاتية الرحبية، من الفرديّ إلى الكونيّ العام، ومن لنسبيّ إلى الحياة والفن.

وتوجس في هذه المجموعة التي لم ينقطع فيها الصوت مرّة، إنه صوت

١ - أنطون غطّاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث دار الكشاف - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٤٩، (ص ١٧٤-١٧٩)

بتخفيف اليد في إمرارها على الوتر، ونقلها من وتر إلى وتر... فلا فلسفة، ولا كدح، ولا تلاشي في عناء النظم، بل نفس تن أحياناً، ولا تبتسم قط، فينجس أنينها غناءً حزيناً.»

أما الشاعر يوسف غصوب، فيقول فيه^(١):

«أما صلاح، فلم يتبع إلا سلفته الشعرية وذوقه الخالص، ولم يقطع كل صلة مع القديم، من السبك الجيد واللفظ المختار والموسيقى الفاتنة، على أنه اتبع المذاهب الحديثة في فهم الشعر، وفي رسالته الإنسانية، وفي وجوب الإخلاص فيه، والإعراب عما يخالج الشاعر من تعشيق للجمال والحقيقة، فجاء شعره ولا سيما في «أرجوحة القمر» و«مواعيد»، من أصفى الشعر وأرقه، وأخلصه على عمق في العاطفة والفكر، وجودة في الصياغة، واقتصاد في اللفظ، يصلح معها جميعاً أن يكون من الشعر اللبناني الكلاسيكي.»

أما الدكتور إميل معلوف، فيقول عنه^(٢):

«شعره غنائي في مجمله، ما عدا قصائد «سأم» الثلاث، فهي غنائية على شيء من نفس طويل، وتأمل للكون والإنسان، لم نعهده في الشعر الغنائي بمفهومه القديم.

قصائده تدور حول موضوعات الحب والأسى والحزن، وهي منتشرة أكثر ما يكون في «الأرجوحة». في قصائده كذلك، نجد الحلم، والليل، والحب، والسؤال، والقلق، والتمرد.

وهو ينشد السعادة، ولكنه لا يظفر بها، فلا يرى نفسه إلا في شقوة دائمة.

آمن صلاح لبكي بالحلم، وأيقن أنه مصدر متعة وجمال لا تخلق.

بنى صلاح لبكي لنفسه أحلاماً عذبة، وعلل ذاته بتلك الخيالات المؤنسة، حتى غدت لديه وكأنها أشخاص من لحم ودم، تأسى وتفرح، تنعم باندفاع، وتشقى للفراق، تحب وتبغض، ثم يصيبها ما يصيب الكائنات من تباب وبور. وهو على يقين من أن أحلامه صائرة إلى الزوال، تاركة وراءها الحر والأسى.

^(١) يوسف غصوب، مقدمة مجموعة صلاح لبكي «عرناء»، طبعه أولى ١٩٥٦، (ص ٦ وما يلي).

^(٢) مجلة «شعر»: الرومانتيكية في شعر صلاح لبكي، السنة الثالثة ١٩٥٩، عدد ٩، (ص ٩٩-١٢٨).

من هنا، نجد في شعره صلة وثيقة بين الحلم والليل.

هو الشاعر المحبّ، محب من غير وصال، يهوى لغير رجاء، ويكتفي من الحبيب أن يوفر له الحبّ المجرد من كل غاية، المتعالي على كل مقصد مادي:

أَهْوَاكِ دُونَ رَجَاءٍ أَهْوَاكِ حَتَّى انْتِهَائِي
وَيَسْلَمُ الْحُبُّ بَعْدِي مِنْ عَادِيَاتِ الْفَنَاءِ
هُوَ حُبٌّ صُوفِيٌّ أَفْلاطُونِيٌّ، لَا حُدُودَ لَهُ، يَمْلِكُ عَلَيْهِ كُلُّ جَوَارِحِهِ. هُوَ حُبٌّ
يَحُلُو لَهُ أَنْ يَتِمَلَّاهُ فِي حَضْنِ الطَّبِيعَةِ، وَكَأَنَّهُ يَتَّحِدُ بِالْكَائِنَاتِ، وَيَرَى حَيَاتِهِ مِنْ خِلَالِهَا:
عَلَى عَيْبَاكِ شَيْءٌ مِنْ وَحْشَةِ الْإِمْسَاءِ
وَفِي الْجَفُونِ خَرِيفٌ بِأَكِّ وَلَمْحٍ شَتَاءِ
وَأَنْتِ بَعْدَ شُرُوفِي فِي زَحْمَةِ الْأَضْرَاءِ
وَمَطَرِحٍ مِنْ رِيْعٍ مَخْضُوضٍ الْأَفْيَاءِ
بحيث يصل إلى شيء من الحلوليّة (Panthéisme)، التي تقول إن الإنسان
حالاً في الطبيعة.

حيث يقول عن حبه الذي يشبّهه بالشعاع، الذي يغمر الكون ويجوب
الفضاء:

كَأَنَّ حُبِّي شَعَاعٌ يَجُوبُ كُلَّ فُضَاءٍ
يَسْمَعِي وَرَاءَ الدَّرَارِي وَخَلْفَ هَذِي السَّمَاءِ
حُبِّي مَدَى الدَّهْرِ مِنْهُ وَفَسْحَةُ الْأَجْوَاءِ
إِذَنْ، إِنْ الْحُبُّ عِنْدَهُ يَنْمُو فِي أَحْضَانِ الطَّبِيعَةِ وَسُكُونِ اللَّيْلِ، إِلَى حَدٍّ أَنْ
الحبيب يَفْتَنِي مع المحبّ في الطبيعة، ويسمو الحبّ إلى أن يصل إلى مرتبة من العذرية
والأفلاطونية الطاهرة، وقليلًا ما نجد في غزله الشهوة الجامحة، كما نجدّها عند
الياس أبو شبكة مثلاً. لكن الشاعر ينظر إلى الحبّ على أنه صائر إلى الفناء.
إلى أن يقول (ص ١١٦-١١٧):

«شعر صلاح لبكي الغزليّ رقيق الحواشي، مفرد النغم، فيه ماء كثير وعطر
فاغم؛ أمّا اللون فباهر ساطع. وهو إلى ذلك، موقّع على وتر واحد من قيثارة
الشعر، هو الوتر الرومنتيكيّ، ومتأثر بمصدر الإلهام الذي تأثر به الشعر الغربي،

على توشية منه بأنفاس الطبيعة عندنا. وبكلمة، فحبّه الذي يسمو على المادة، ومحبوبه الذي صورته لنا كائناً أثرياً ميراً من كلّ رجس، متعالياً عن كل إثم؛ يرقيان في مهرجان الوجود بخوراً طيب النشق، ليعانقا المجهول في فناء تام.»

إلى أن يقول (ص ١١٩) عن الانطوائية والقلق والسأم عند صلاح لبكي: «وصلاح لبكي ينتمي إلى دوحة الشعراء الذين أحسّوا بضيق واقعهم، فانطؤوا على نفوسهم يتأملونها، حتى إذا استوفوا غايتهم، ولم يشعروا بارتياح وفرج، أشرعوا قلوبهم للملالة والسأم؛ وراحوا بتأثير حالتهم النفسية، يشورون على وجودهم ويتمردون على بقايا أمل لهم في الحياة.»

وحول مفهوم الشاعر عن الله يقول (ص ١٢٠):

«وصلاح يبدو لنا من المحسّنة... فلقد أضفى على الله صفات البشر، وجعل له من ملكات الإنسان ما ينفي عنه طبيعته الخاصة، وذاتيته المتعالية عن كل شبه أو تصوّر. فهو يتكلم مثلنا، ويأخذ شكلاً في حدود المكان. فيراه الشاعر ببصيرته لا ببصره، ويتحاور وإياه حواراً يقترب فيه الله من الإنسان... وكثيراً ما كان يخاطب الله ويدعوه إلى سماع ما يقول. وذلك عندما يتوق إلى المعرفة، وتصبو نفسه إلى السؤال.»

إلى أن يقول (ص ١٢١):

«وهكذا عندما نظر الشاعر إلى الكون، توصّل إلى القول بغاية إلهية، من وراء هذا الخلق. وعندما نظر في ذات نفسه، توصّل إلى تفسير تلك الغاية، وإلى معرفة صفات الله. فالكون المتكامل يوماً بعد يوم، والسائر من حسن إلى أحسن؛ لم يوجد إلّا لغاية في ذات الله. ولما عاد الشاعر إلى نفسه يتأملها، بدت له الأهواء والمنازع، فتعرف من خلالها إلى غاية الله من إبداعه، على أنها صفة من صفاته الأزلية. أمّا الدافع للخلق فهو سأم الله من الوحدة، وتبرّمه بالعيش الرتيب.»

ثمّ ينتقل صلاح لبكي إلى طرح موضوع وجود الإنسان في هذا الكون، كيف جاء؟ وما هو الهدف من وجوده...؟!

والشاعر لا يلقي تبعة سأمه وتبرّمه بالحياة، على الله. فالله في نظره، ذلك الكائن الذي خلق الكون من عدم، ووفر للإنسان الراحة والهناء. لذلك فهو

يتوجه إليه بالشكر على ما خصّه به من جميل الصنع، وبديع التكوين. أمّا الألم والذل والخفض، فيشعر بها الإنسان، لا على أنها من الطبائع التي رُكّبت في جبلته منذ البدء، بل لأنها قد وجدت في الكون. وبطريقة تفاعله مع الطبيعة داخله شيء من معرفة العالم الخارجي ونقصه.

مصدر سأم الشاعر ناجم عن وقوفه من الوجود موقف المتأمل لظواهره، المتبّع لسيره.

إلى أن يخلص إلى القول (ص ١٢٨):

«وبهذا نخلص في كلامنا، عن الشعر الفلسفي، عند صلاح لبكي، إلى بيان سأم الشاعر وقلقه، وربط هذا الموقف بنظرة الشاعر إلى الحياة والكون. فمن سؤال إلى سعي، إلى إعادة سؤال، يظلّ صلاح لبكي شاعراً يتحرّق إلى المعرفة، ويتشوّق إلى الحقائق. هو في تطلعه ودأبه، يذوب أسىً واكتئاباً، ويفمر قلبه ملل من العيش يحتوي بعده الحياة. أمّا قصيدة «سأم»، كما يقول أنطون كرم في كتابه «الرمزية والأدب العربي الحديث»، فتعبّر صادق «لتوق الشاعر إلى اللانهاية والمجهول، وإلى صراع الإنسان بين حقيقته ووهمه، بين واقعه ومبتغاه.»

هذا هو الشاعر صلاح لبكي، شاعر الليل والحنين، شاعر الألم والسأم، شاعر الألق والتساؤل.

العاصفة

اسمعي الإعصارَ يدوي في الجبال
اسمعي للغاب أناتٍ طوال

اسمعي كم طائر تحت الظلام
تائه بالله القطر السحام

يتوحي مأمناً حتى الصباح
من ترى يُنجيه من كف الرياح؟

افتحي الكُوءَ في وجه السماء
وانظريها ليست ثوب الشقاء

وتوارت رهبة خلف الغيوم
بعد أن أطفأت الريح النجوم

أغلقي الكُوءَ في وجه الرياح
للصباح

خبئي رأسك في صدري ونامي
يا غرامي

الديمة

هَلْ لِي فِدَاكَ الدَّفْعُ هَلْ لِي
بِأَدَمَةِ الْأُمَمِ الْمَطْلُ

غَدَاكَ الرِّيحُ عَمَّا بِهِ
مِنْ مَيْعَةٍ وَنَعِيمٍ ظِل

غَدَاكَ الْفَرَّاشُ تَسْرِفُ
بِالْأَطْيَابِ مِنْ حَقْلٍ لِحَقْلٍ

غَدَاكَ الْهَوَى الْمَمْرَاحُ فِي
الْأَوْرَاقِ فِي الْغَصَنِ الْمَدِيدِ

هَلْ لِي فَلَانِكَ مِنْ سَخَاءِ
الْغَيْبِ فِي الْعَمْرِ الْمُقْلِ

بِكَ مِنْ لَهَاتِ الشُّتْهِبِ
أَعْرَافٌ وَتَذَكَارَاتُ وَصَلِ

وَبِجَانِيَّ إِلَيْكَ شَوْقُ
الْأَرْضِ فَانْهَمِرِي وَغَلِّسِي

موت حلم

أَهْـوَاكِ دُونَ رَجَاءِ
أَهْـوَاكِ حَتَّى انْتِهَائِي
وَيَسْلُمُ الْحُبُّ بَعْدِي
مِنْ عَادِيَاتِ الْفَنَاءِ
كَأَنَّ حُبِّي شِعَاعٌ
يَجُوبُ كُلَّ فُضَاءِ
يَسْعَى وَرَاءَ السِّدْرَارِيِّ^(١)
وَيُخْلِفُ هَذِي السَّمَاءِ
حُبِّي مَدَى الدَّهْرِ مِنْهُ
وَفَسْحَةُ الْأَجْوَاءِ
يَا قِطْعَةً مِنْ خِيَالِ
الْإِلَهَةِ فِي الْأَحْيَاءِ
مَا كَانَ وَجْدُ فُؤَادِي
لِرَغْبَةٍ فِي لِقَاءِ
فَسَا الْحُلْمُ يَعِشُّ حُلْمًا
وَيُفْتِنِي بِالْهِنَاءِ

^(١) الدراري: الكواكب العظام التي لا تعرف أسماءها.

على محيالك شيء
من وحشة الإمساء

وفي الجفون خريف
باك ولح شتاء

وأنت بعد شروق
في زحمة الأضواء

ومطر رح من ربيع
مخضوضر الأفياء

أمأتم خلسف هذي
العيون خلسف الرؤاء...!

كأن حلماء كبيراً
يموت قبل المساء

في شقيقة نفسي
أهـوالك دون رجاء

حنين

أنا يا هوائى إذا أموتُ
هوى عليك فلا تُبالي

هل يسألُ الزهرُ الشذى
عن المولاه بالغوالي

حسبي وجرودك نعمة
لي للريـسـع وللجـسـال

من ذا يؤمل أن يكون
مع الضياء على وصال

النور يهدي لا يُنال
ولا يؤمل بالنوال

أنا يا هوائى من الإساءِ
أخاف أن يُرثى لـحـالـي

إنني ألفتُ العيشَ منقحاً
على الحلم المُحال

وَلَرَبَّمَا . فَأُعَلِّمُ الْأَطْيَارَ
أَغْنِيَةً الْأَعْمَالِ

وَنَعِيْشُ فِي الْمَسْـتَقْبَلِ
النَّائِي عَلَى طُرُقِ الْخِيَالِ

أَسْطُورَةٌ لَمْ تَخْتَلِجْ بِفَهْمِ
وَلَمْ تَخْطُرْ بِبِيَالِ

أَنَا يَا هَوَايَ أَجَلُ وَجْهَكَ
أَنْ أَفْكَرَ فِي الزَّوَالِ

فِي الْبَدَءِ كُنْتُ وَكُنْتُ لَمْ
يَكُنِ النَّهَارُ وَلَا اللَّيَالِ

فَإِذَا انْقَضَى عَمْرُ الزَّمَانِ
وَزُلْزِلَتْ شُمُ الْجِبَالِ

نُطْفِئُوا عَلَى آتِ وَنَهَزُوا
مِنْ هُنَاكَ بِالْكَمَالِ

أَنَا يَا هَوَايَ إِذَا أَمُوتُ
هَوَى عَلَىكَ فَلَا تُبَالِ

موت الطيور

إِنَّمَا الطَّيْرُ صَلَاةٌ وَغَنَاءٌ ثُمَّ تَمُضِي وَعَلَى الدُّنْيَا الْعَفَاءُ
حَسْبُهَا مِنْ غُمْرِ الْأَمْوَاهِ مَا يُطْفِئُ الْغُلَّةَ مِنْ غَيْرِ ارْتَوَاءِ
وَمِنَ الْغَابَاتِ غُصْنٌ مُورِقٌ يَغْمَسُ الْخَضِرَةَ فِي الرَّحْبِ الْفَضَاءِ

تَنَبَّتِ الطَّيْرُ الْأَمَانِي فَعَلَى لِلرَّبِّيعِ الطَّلُقِ مِنْ أَنْفَاسِهَا
وَالضِّيَاءِ السَّمْحِ لَوْلَا وَجْدهَا وَالتَّوَادُّعِ لَمَّا شَعَّ الضِّيَاءُ
وَالْمَسَاءِ التَّعَبِ الْحَالِمِ إِنْ لَمْ تُغْنِ الطَّيْرُ لَا يَغْفِرُ الْمَسَاءُ
فَكَانَ الْأَرْضَ لَوْلَا شِدْوَاهَا وَكَأَنَّ الْكَوْنَ قَفَرٌ وَشَتَاءُ
وَمَوْتُ الطَّيْرِ لَا يَنْدُبُهَا نَادِبٌ مُتَحَبِّ تَحْتَ السَّمَاءِ
تَنْتَهِي كَالطَّيْبِ لَا نُوحٍ وَلَا مَا تَمَّ حِفْلٌ وَلَا رَجْعُ بَكَاءِ
تَنْتَهِي فِي أَيِّ أَرْضٍ تَنْتَهِي وَعَلَى أَيِّ أَمَانِيهَا الثَّوَاءُ
أُتْرَى يَسْتَأْثِرُ الْيَمَّ بِهَا وَالصَّحَارَى أَمْ يَوَارِيهَا الْهَوَاءُ
تَنْتَهِي لَا يَعْرِفُ النَّاسُ وَلَا يَسْأَلُ النَّاسُ مَتَى حُمُّ الْقَضَاءِ
فَكَانَ لَمْ تَرْفَعِ الصَّوْتَ وَلَمْ تَمْلَأِ الْأَنْفُسَ بِشَرًّا وَرَجَاءِ

إيليا أبو ماضي

(١٨٨٩-١٩٥٧)

يعتبر الشاعر إيليا أبو ماضي أحد أكبر شعراء المهجر ومن أكبر الشعراء العرب المعاصرين. ولد في قرية «المحيضة» القريبة من بكفيا - لبنان، سنة ١٨٨٩، حيث تلقى علومه الابتدائية؛ ثم رحل إلى مصر - كما فعل العديد من الأدباء والكتاب والصحفيين اللبنانيين في الثلث الأخير من القرن الماضي ومطلع القرن الحالي - ونزل الإسكندرية حوالي (١٩٠٠)، حيث مكث إحدى عشرة سنة. أصدر ديوانه الأول «تذكار الماضي»، قبل أن يهاجر إلى أميركا الشمالية عام ١٩١١. ففي مصر بدأت موهبته الشعرية تفتح، وكان للأديب اللبناني أنطون الجميل، الفضل في اكتشافها ونشر بعض قصائده في مجلته «الزهور» (١٩١٠-١٩١٣) التي كانت تصدر في مصر.

في مصر، عمل إيليا أبو ماضي في حقل التجارة والصحافة، قبل أن يهاجر إلى مدينة «سنسنتي» في الولايات المتحدة، حيث أمضى خمس سنوات، ثم يقرر أن ينتقل ليستقر في نيويورك سنة ١٩١٦، ويواصل عمله في نظم الشعر والاتصال بالأدباء والكتاب في بعض الصحف التي كانت تصدر هناك؛ أمثال: «زحلة النّاة» و«مرآة الغرب». ثم أصدر ديوانه الثاني «ديوان إيليا أبو ماضي» سنة ١٩١٩، مما حقق له شهرة واسعة في عالم الاغتراب، وكذلك في المشرق العربي. ثم صدر ديوانه الثالث «الجداول» سنة ١٩٢٧، الذي قال عنه ميخائيل نعيمة: «فبين هذه الجداول ما تنسكب معه روحي متزقة، متزّمة، مطمئنة، جذلة بنور في عينيها، وجمال على جانبيها. مريحة بحرية لا أرصاد عليها ولا قيود، ومدى لا أفاق له ولا حدود.»

في سنة ١٩٢٩ أصدر «السمير»، وجعلها مجلة نصف شهرية، ثم يومية،

شعابها:

أنا لا أهدي إليكم ورقاً غمركم يرضى بحجر وورق
إنما أهدي إلى أرواحكم فكراً تبقى متى الطرس احترق
إيليا أبو ماضي، شاعر التأمل والتساؤل والتفاؤل والحنين. يتأمل الطبيعة
ومظاهرها ويتتبع أسرارها. في شعره نزعة إنسانية ودعوى إلى تقديس الجمال.
يختصر دعوته هذه في قوله: «كن جميلاً تر الوجود جميلاً». من قصيدته بعنوان
«فلسفة الحياة»^(١)، والتي يقول فيها:

أيُّ هذا الشاكي وما بك داءٌ كيف تغدو إذا غدتَ عليلاً؟
إنَّ شرَّ الجنَّةِ في الأرض نفسٌ تتوقى، قبل الرحيل، الرِّجِيلُ
والذي نفسُهُ بغير جمال لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً
أيُّ هذا الشاكي وما بك داءٌ كُنْ جميلاً تر الوجود جميلاً
وفي قصيدة أخرى عنوانها «عش للجمال»^(٢) يقول:

عش للجمال تراه ههنا وههنا وعش له وهو سرٌّ جدُّ مكنونٍ
خيرٌ وأفضلُ ممن لا حنينَ لهم إلى الجمال، تمثالٌ من الطينِ
إلى دعوته إلى الجمال فهو يدعو إلى الحبِّ. فالحبُّ أحلى ما في الوجود،
ولولاه لما كان هذا الكون على ما هو عليه من اتساع وتناغم وتماسك.
يقول في قصيدة «ليل الأشواق»^(٣):

فإذا الحبُّ كالفضاء، وقلبي طائرٌ في الفضاء ضلٌّ وتاهها
إنَّ نفساً لم يُشرقِ الحبُّ فيها هي نفسٌ لم تدر ما معناها
أنا بالحبِّ قد وصلتُ إلى نفسي، وبالحبِّ قد عرَفْتُ الله!
كما يدعو الإنسان إلى أن يتسمَّ مهما قست عليه الحياة، فيقول في قصيدة
«ابتسم»^(٤):

قال: «السَّماءُ كتيبةٌ!» وتجهَّما قلتُ: ابتسم يكفي التجهُّمُ في السَّماءِ!
قلتُ: ابتسم ما دام بينك والردى شبرٌ، فإنك بعدُ لن تبتسم!

(١) ديوان إيليا أبو ماضي، دار العودة - بيروت، (لا، ت.)، (ص ٦٠٤).

(٢) الديوان، (ص ٧١٣).

(٣) المصنر السابق، (ص ٧٨١).

(٤) المصنر السابق، (ص ٦٥٥).

إلى ذلك كله، نجد في شعر ايليا أبو ماضي حنيناً وحباً لوطنه لبنان الذي يتغنى به، ويصور حياة المهاجرين الذين اضطروا إلى تركه والعيش بعيداً عنه، يكافحون في الغربة.

يقول في قصيدة «شبح»^(١):

لبنان لا تعذلُ بنيك إذا هم لم يهجروك ملالةً لكنهم لما ولدتهم نسوراً خلّقوا
ركبوا إلى العلياء كل سفين خلّقوا لصيد اللؤلؤ المكنون
لا يقنعون من العلى بالدون ذهباً، فكيف محاسن من طين؟
والجور للبازي وللشاهين الأرض للحشرات ترحف فوقها

إن أجمل ما نظم في لبنان، قصيدته «وطن النجوم»^(٢)، التي مطلعها:

وطن النجوم... أنا هنا حدّق... أتذكر من أنا؟

التي تغنيها فحروز، والتي يندمج فيها الشاعر في تربة وطنه، ويعلن على الملأ:

إنه لم ينسَ وطنه الذي استأثر بالجمال كله...!

عاشَ الجمالُ مشرداً في الأرض ينشدُ مسكناً
حتى انكشفت له فللقى رَحْله وتوطّنا

يمتاز شعره بأنه يعبر عن أعمق الأفكار بأسلوب سهل وكلام واضح بسيط. كما أنه قد ثار على الشعر التقليدي، جدّد في الشكل والمضمون، وبدّل بالقوافي، فحرّر الشعر من بعض قيوده، وبعث شعر الموشحات، واعتمد الحوار في العديد من قصائده.

يقول عنه الشاعر المهجري جورج صيدح في كتابه «أدبنا وأدباؤنا في

المهاجر الأميركية»، الصادر عن دار العلم للملايين، بيروت سنة ١٩٦٤:

«أبو ماضي أحدث تجديداً في الكلمة الشعرية، جعلها تتسع لمضامين الحياة

(١) للنيوان، (ص ٧٢٧).

(٢) المصدر السابق، (ص ٧٢٦).

الاجتماعية والفكرية، وللمشاكل النفسية، دون أن تخرج من إطار البساطة والوضوح. وإنه لمن المدهش أن يكون أعرق الشعراء فكراً، هو أسلسهم بياناً، حتى لتغريك بساطة شعره بمحاكاته، ثم تنبيك التجربة بأن محاكاته ضرب من المستحيل. إن تصدّى لوصف مشهد استوعب خياله جميع مرآيه وملابساته، ولم ينسَ ما في زواياه من طيوف وظلال. وإن خطرت له فكرة، ألقى النور الكشاف على عقدها وذيلها، فبرزت تفاصيلها في بيانٍ مشرق، عذب الألحان، شائق الألوان، كأن الممتنع على غيره سهل لديه.»

يصح فيه قول المعري:

والغيث أهناه الذي يهمني وليس له رعود

في سنة ١٩٤٦، صدر ديوانه «الخمائل». وهكذا، من «الجداول» إلى «الخمائل»، لا تزال ترتع في الطبيعة التي أحبها أبو ماضي وخلدها. كما انعكس جمالها على جمال نفسه، وصفاء سمائها في صفاء ألحانه، وانعكست عذوبة مائها في عذوبة ألفاظه، ودقة نواميسها في دقة ملاحظاته. كأن الطبيعة شعرت بصدق حبه لها فباحث له بأسرار سحرها.

في عام ١٩٤٨، قام برحلة إلى المشرق العربي، وكان له رأي بالشعراء الذين التقاهم؛ حيث قال: «قلّ المحيدون وكثر المتشاعرون. سُنّة الطبيعة أن يتوالد البعوض بالملايين، وأن لا تلد الصقور إلاّ عدداً نزرأ. لم أجمع بشاعرية ضاحكة في هذه الرحلة؛ بل وجدت الشعراء مصابين بأمراض النساء النفسائية. فهم كالنساء يفرهن الثناء، وكالنساء يميلون إلى البكاء. أمّا قرائحهم فحاقة كالأرض الموات، تحتاج إلى سماد كثير، وتعب أكثر، قبل أن تخضر وتنبت شيئاً. إمّا أنهم يتسلقون على رفات حضارة انطوت، وإمّا أنهم يتسلقون على أدب غريب سيصير رفاتاً، وإنك لو جمعت كل شعرائنا المحدثين، لم يكوّنوا شاعراً عالمياً واحداً.»

يرى الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد نجم في كتابهما «الشعر العربي في المهجر — أميركا الشمالية»^(١)، أن شعر ايليا أبو ماضي قد مرّ بثلاثة

(١) دار بيروت ودار صادر - بيروت ١٩٥٧، (ص ١٣٦-١٣٧).

أدوار: دور التقليد، ودور القلب، ودور العقل؛ وهي أدوار متداخلة. ففي دور التقليد، لا يدلّ الشعر على شخصية أبي ماضي الحقيقية، ولا على نفسيّته الاجتماعيّة، ولا حتى على مشاعره الرومانطيّة. أمّا دور القلب فيشمل كل شعر قاله، وهو غارق في غمرة النزعة الرومانطيّة، مسحور بالأحلام والرؤى. فإذا زحف إليه الأثر العقلي، وأخذت الأشياء تفقد تلاوينها الحاملة، ورؤاها الخلّابة، وقع الشاعر في مستقط ضوء واضح من المفهومات الاجتماعيّة، إلّا أنّ هذا الدور نفسه لم يكن خاضعاً لسيطرة ذهنيّة، بمقدار ما كانت حدّة العاطفة تملك زمامه، وتتحكّم في توجيهه.

لا بأس أن نختم الكلام على الشاعر ايليا أبو ماضي بهذه الأبيات، التي هي من عيون الشعر، والتي تصوّر لنا غربته وحالته النفسيّة خير تمثيل، فيقول^(١):

ليس بي داءٌ ولكّني امروءٌ	لستُ في أرضي ولا بينَ صحابي
مرّت الأعوامُ تَلو بعضها	للورى ضحكى ولي وحلى اكتابي
كلّما استولدتُ نفسي أملاً	مدّت الدنيا له كفّ اغتصاب
أفلنتُ مني حلاواتِ الرؤى	عندما أفلتُ من كَفّي شبابي
بِتْ لا الإلهامُ بابٌ مُشرَعٌ	لي، ولا الأحلامُ تمشي في ركابي
أشتهي الخمرَ وكأسي في يدي	وأجسُّ الروحَ تعرى في ثيابي

هذا هو ايليا أبو ماضي شاعر الحكمة والتأمل والحنين.

(١) السيّد، (ص ١٥١-١٥٢).

في القفر

وسئمت نفسي الحياة مع الناس،
وتمشيت فيها الملالة حتى
ومن الكذب لابساً بردة الصدق،
ومن القبح في نقاب جميل
ومن العابدين كل إلى
ومن الواقفين كالأنصاب
ومن الراكبين خيل التصابي
والألى يهزجون هزج الذباب
واستخفت بكل ما للشباب
ففيه النجاة من أوصابي^(١)
الشهب، والأرض كلها محرابي
سوراً ما قرأتها في كتاب
وغنائي صوت الصبا في الغاب
الشمس ذوب النصار عند الغياب
على العشيب كاللجين^(٢) المذاب
ولتغايق أحلامه أهدا بي
وليغطر أريجيه جلبابي
ل، وفي السفح مجثمي واضطرابي
عوام تقضى في القصر والأحقاب

سئمت نفسي الحياة مع الناس،
وتمشيت فيها الملالة حتى
ومن الكذب لابساً بردة الصدق،
ومن القبح في نقاب جميل
ومن العابدين كل إلى
ومن الواقفين كالأنصاب
ومن الراكبين خيل المعالي
والألى يصمتون صمت الأفاعي
صغرت حكمة الشيوخ لديها
قالت أخرج من المدينة للمقفر
وليك الليل راهبي، وشموعي
وكتابي الفضاء أقرأ فيه
وصلاتي الذي تقول السواقبي
وكؤوسي الأوراق ألفت عليها
ورحقي^(٣) ما سال من مقلة الفجر
ولتكحل يد المساء جفوني
وليقبل فم الصباح جبيني
ولأكن كالغراب رزقي في الحق
ساعة في الخلاء خير من الأ

(١) الأوصاب: الأمراض والأوجاع الدائمة.

(٢) الرقيق: الخمر.

(٣) اللجين: الفضة.

يا لَنَفْسِي فَإِنَّهَا فَتَّتَنِي
فَإِذَا بِي أَقْلَى ^(١) الْقُصُورَ، وَسُكُنَا
فَهَجَرْتُ الْعِمْرَانَ تَنْفِضُ كَفِّي
وَتَرَكْتُ الْحُمَى وَسَرْتُ وَإِيَاهَا
نَهْتَدِي بِالضَّحَى، فَإِنْ عَسَعَسَ ^(٢) اللَّيْلُ
وَقَضَيْنَا فِي الْغَابِ وَقْتاً جَمِلاً
تَارَةً فِي مَلَأَةٍ مِنْ شُعَاعِ
تَارَةٍ كَالنَّسِيمِ نَمْرُحُ فِي الْوَا
فِي سَفُوحِ الْهَضَابِ وَالظِّلِّ فِيهَا،
إِنَّمَا نَفْسِي الَّتِي مَلَتْ الْعِمْرَانَ
فَأَنَا فِيهِ مُسْتَقَلٌّ طَلِيقٌ

بِالْحَدِيثِ الْمُنَمَّقِ الْخِلَابِ
هَآ، وَأَهْلَ الْقُصُورِ ذَاتِ الْقَبَابِ
عَنْ رَدَائِي غُبَارَهُ وَإِهَابِي
وَقَدْ ذَهَبَ الْأَصِيلُ الرُّوَابِي
لُ جَعَلْنَا الدَّلِيلَ ضَوْءَ الشَّهَابِ
فِي جَوَارِ الْغُدرَانِ وَالْأَعْشَابِ
تَارَةً فِي مَلَأَةٍ مِنْ ضَبَابِ
دِي، وَطَوْرًا كَالْجَدُولِ الْمُنْسَابِ
وَمَعَ النُّورِ وَهُوَ فَوْقَ الْهَضَابِ
مَلَتْ فِي الْغَابِ صَمْتُ الْغَابِ
وَكَأَنِّي أَدْبُ فِي سَرْدَابِ

عَلَّمَتْنِي الْحَيَاةُ فِي الْقَفْرِ أَنِّي، أَيْنَمَا كُنْتُ، سَاكِنٌ فِي السَّرَابِ
وَسَاقِبِي مَا دَمْتُ فِي قَفْرِ الصَّلْصَالِ عَبْدَ الْمُنَى أَسِيرَ الرِّغَابِ -
خَلْتُ أَنِّي فِي الْقَفْرِ أَصْبَحْتُ وَحْدِي فَإِذَا النَّاسُ كُلُّهُمْ فِي ثِيَابِي!

(١) قلى: كره.

(٢) عسعس: أظلم.

أمنية المهاجر

القصيدة التي ألقاها الشاعر في حفلة تكريم الدكتور
ظافر الرفاعي وزير خارجية سوريا، والدكتور
فريد زين الدين سفير سوريا في واشنطن ومنتوبها
الدائم في الأمم المتحدة.

جعتُ والخبزُ وفيرٌ في وطابي^(١)
وشربتُ الماءَ عذباً سائغاً
حيرةٌ ليسَ لها مثْلٌ سوى
ليس بي داءٌ ولكني امروءٌ
مرّتِ الأعوامُ تملو بعضَهَا
كلما استولدتُ نفسي أملاً
أفلتتُ مني حلاواتِ الرؤى
بتُ لا الإلهامُ بابٌ مُشرَعٌ
أشتهي الخمرَ وكأسي في يدي
يا رفاقي حطموا أقداحَكُمْ
جفَّ ضرْعُ^(٢) الشعرِ عندي وقوى
والسنا حولي وروحي في ضبابٍ
وكأنّي لم أذقُ غيرَ سرابٍ
حيرةُ الزورقِ في طاغي العُبابِ
لستُ في أرضي ولا بينَ صحابي
للورى ضحكى ولي وحلي اكتثابي
مدّتِ الدنيا له كفّاً اغتصابٍ
عندما أفلتُ من كفي شَبابي
لي، ولا الأحلامُ تمشي في ركابي
وأحسُّ الروحَ تعرى في ثيابي
ليس في دنّي حمراً لانسكابٍ
ولَكُمْ عاشَ لِمَري^(٣) واحتلابٍ

أيها السائلُ عني مَنْ أنا
لُغةُ الفولاذٍ هاضتْ لغتي
أنا كالشمسِ إلى الشرقِ انتسابي
لا يعيشُ الشدوُ في دنيا اصطخابٍ

(١) الوطاب: الثدي. يعني أن لديه ما يكفيه من الخبز.

(٢) الضرْع: الثدي.

(٣) لمري: درّ اللبن.

لستُ أشكو إن شكا غيري النوى
أنا كالكرمّة لو لم تغترّب
أنا كالسوسن لو لم ينتقل
أنا في نيويورك بالجسم
في ابتسام الفجر، في صمت الدجى،
أنا في الغوطة زهرٌ وندى
ربّ هبني لبلادي عودةً
غربةً الأجسام ليست باغترابٍ
ما حواها الناسُ خمرًا في الخوابي
لم يتوجّ زهره رأسَ كعابٍ^(١)
وبالروح في الشرقِ على تلك الهضابِ
في أسي تشرين، في لوعة آبٍ
أنا في «لبنان» نجوى وتصابي
وليكن للغير في الأخرى ثوابي



أيها الآتون من ذاك الحمى
كم هَشَشْنَا وهَشَشْتُمْ للمنى
واشترَكنا في جهادٍ أو عذابٍ
وعرَفْتُمْ وعرفنا مثلكم
كلُّ أرضٍ نامَ عنها أهلُها
إنني ألمسُ في أوجهكم
وأرى أشباحَ أعوامٍ مضتْ
وأرى أطيفافَ عصرٍ زاهرٍ
ليتَهُ يُسرِّغْ كي أبصره
يا دُعاةَ الخير، يا رمزَ الشبابِ
وبكِيتُم وبكِينَا في مُصابٍ؟
والتقينا في حديثٍ أو كتابٍ؟
إنما الحقُّ لذي ظفرٍ ونابٍ
فهي أرضٌ لاغتصابٍ وانتهاجٍ
دفقةُ النورِ على تلك الروابي
في كفاحٍ ونضالٍ ووُثابٍ
طالع كالشمسٍ من خلفِ الحجابِ
قبلَ أن أغلُو تراباً في الترابِ

^(١) كعاب: الفتاة يهد نديها.

التينة الحمقاء

وتينة غضة الأفنان^(١) باسقة قالت لأترابها، والصيف يُحتضر:
«بئس القضاء الذي في الأرض أوجدني

عندي الجمالُ وغيري عنده النظرُ»
«لأحسَنَ على نفسي عوارفها فلا يبين لها في غيرها أثرُ»
«كم ذا أكلف نفسي فوق طاقتها وليس لي بل لغيري الفيء والثمرُ»
«لذي الجناح وذو الأظفار بي وطَرُ»^(٢)

وليس في العيش لي فيما أرى وطَرُ»
«إني مفصلة ظلي على حسدي فلا يكون به طول ولا قصرُ»
«ولست ثمرة إلا على ثقة أن ليس يطرقني طير ولا بشرُ»

عادَ الربيعُ إلى الدنيا بموكبه
وظلت التينة الحمقاء عارية
ولم يُطق صاحبُ البستان رؤيتها،
من ليس يسخر بما تسخر الحياة به
فازينت واكتست بالسُّلُسِ الشجرُ
كأنها وتدٌ في الأرض أو حجرُ
فاجتثها، فهوت في النار تستعرُ
فإنه أحرق بالحرص يتجرُ

(١) الأفنان: جمع فن، الأعصان.

(٢) الوطر: الحاجة.

فلسفة الحياة

أيُّ هذا الشاكي وما بك داءٌ
إنَّ شرَّ الجنَّةِ في الأرضِ نفسٌ
وترى الشوكَ في الورودِ، وتغنى
هو عبءٌ على الحياةِ ثقيلٌ
والذي نفسه بغيرِ جمالي
ليس أشقى ممن يرى العيشَ مُراً
أحكَمُ الناسِ في الحياةِ أناسٌ
فتمتَّعَ بالصُّبحِ ما دُمْتَ فيه
وإذا ما أطلَّ رأسُك همٌ
أدرَكتُ كنهها طيورُ الروابي
ما تراها - والحقلُ ملكٌ سواها -
تتغنى، والصقْرُ قد ملكَ الجوّ
تتغنى، وقد رأت بعضها يؤو
تتغنى، وعمرها بعضُ عامٍ
فهي فوقَ الغُصونِ في الفجرِ تتلو
وهي طوراً على الثرى واقعاتٌ
كلما أمسك الغُصونُ سكونٌ
فإذا ذهبَ الأصيلُ الروابي
فاطلبِ اللّهُو مثلما تطلبُ الأطر
وتعلمُ حُبَّ الطَّبيعةِ منها
فالذي يتقي العواذِلَ^(١) يلقى

كيفَ تغلُّو إذا غلوتَ عليا؟
توقى، قبلَ الرّحيلِ، الرّحيل
أنَ ترى فوقها النّدى إكليلا
منَ يظنُّ الحياةَ عبئاً ثقيلا
لا يرى في الوجودِ شيئاً جميلا
ويظنُّ اللذاتِ فيه فضولا
عللوهما فأحسنوا التعلّلا
لا تخفُ أنَ يزولَ حتى يزولا
قصّرَ البحثُ فيه كيلا يطولا
فمنَ العارِ أنَ تظلَّ جهولا
تخذتُ فيه مسرّحاً ومقيلا
عليها، والصالئون السّيلا
خذُ حياءً والبعضَ يقضي قتيلا
أفتبكي وقد تعيش طويلا؟
سورَ الرّجْدِ والهوى ترثيلا
تلقطُ الحُبَّ أو تجرّ الذّويلا
صفقتُ للغُصونِ حتى تميلا
وقفتُ فوقها تناجي الأصيلا
يارُ عندَ المجرِ ظلاً ظليلا
واتركِ القالَ للورى والقيلا
كلَّ حينٍ في كلِّ شخصٍ علولا

أنتَ للأرضِ أولاً وأخيراً كنتَ ملكاً أو كنتَ عبداً ذليلاً

(١) العواذِل: جمع عاذل، اللّهم.

لا خلودٌ تحتَ السَّمَاءِ الحيّ
كلُّ نجمٍ إلى الأفولِ ولكنْ
غايةَ الورْدِ في الرِّياضِ ذبولٌ
وإذا ما وَجَدْتَ في الأرضِ ظِلًّا
وتوقَّعْ، إذا السَّمَاءُ اكفَهَرَتْ،
قلْ لقومٍ يَسْتَنْزِفُونَ المَاقِي^(١) :
ما أَتَيْنَا إلى الحَيَاةِ لنشقى
كلُّ مَنْ يَجْمَعُ الهُمومَ عليه
كُنْ هَزَاراً في عُشِّهِ يَتَغَنَّى
لا غراباً يطاردُ السُّودَ في الأرْضِ

فلماذا تُراوِدُ المُسْتَحِيلَا...؟
آفةُ النّجَمِ أَنْ يَخَافَ الأَفُولَا
كُنْ حَكِيماً واسْبِقْ إليه الذُّبُولَا
فَتَفِيّاً بِهِ إلى أَنْ يَحُولَا
مَطَرًا في السُّهولِ يُحْيِي السُّهُولَا
هل شَفِيتُمْ مَعَ البُكَاءِ غَلِيلَا؟
فأَريحُوا، أَهلَ العقولِ، العقُولَا
أَخَذَتْهُ الهُمومُ أَحْذًا وَيَلَا^(٢)
وَمَعَ الكَبَلِ^(٣) لا يَبَالِي الكَبُولَا
ضِ وِثْمًا في اللَّيْلِ يَكِي الطُّلُولَا

كُنْ غَدِيرًا يَسِيرُ في الأرضِ رَفْرَا
تَسْتَحِمُّ النُّجُومُ فيه ويلْقَى
لا رِعاءَ يُقَيِّدُ المَاءَ حَتَّى

فَأَفِيسْقِي من جانِبِهِ الحقُولَا
كلُّ شَخْصٍ وكلُّ شَيْءٍ مِثْلَا
تَسْتَحِيلُ المِياهُ فيه وَخُولَا

كُنْ مَعَ الفَجْرِ نَسْمَةً تُوسِّعُ الأَرْضُ
لا سَمومًا من السُّورافي اللُّوَاتِي
وَمَعَ اللَّيْلِ كوكَبًا يُؤْنِسُ الغَا
لا دُجَى يَكْرَهُ العوالمَ والنَّاسُ

هَارَ شَمًا وتَارَةً تَقِيلَا
تَمَلُّ الأرضَ في الظُّلَامِ عَوِيلَا
بَاتِ والنَّهْرَ والرُّبَى والسُّهُولَا
سَ قَبْلَقِي على الجميعِ سُدُولَا

أَيُّ هَذَا الشَّاكِي وما بَكَ دَاءُ
كُنْ جَمِيلًا تَرِ الوُجُودَ جَمِيلَا

(١) المَاقِي: مجرى الدمع من العين.

(٢) الرِيبِل: الشديد.

(٣) الكَبَل: القيد.

بدر شاكر السيّاب

(١٩٢٦ - ١٩٦٤)

ولد بدر شاكر السيّاب سنة ١٩٢٦ في قرية «جَيِّكور» — وهي كلمة فارسية «جُوي كُور» ومعناها «الجدول الأعمى» — تقع هذه القرية في جنوب العراق قرية من البصرة. هذه المنطقة غنيّة بأشجار النخيل. في هذه القرية نهر صغير اسمه «بُويب»، طالما يرد ذكره مع «جيكور» في شعر السيّاب. توفيت أمّه سنة ١٩٣٢ وهو طفل، فحُرم عطف الأم وذاق طعم اليتيم. تزوج والده بعد ذلك، فأخذ يكره والده، أو يتصوره قاسياً وظالماً، وكان له في جدّته لأبيه بعض حُنوّ الأم.

درس في مدرسة «أبو الخصيب»، ثمّ في البصرة، ومنها انتقل إلى بغداد ليلتحق بدار المعلمين العالية (١٩٤٣-١٩٤٨)، حيث درس الأدب العربي. في بغداد، عاش بدر تجربة جديدة، فالحياة الأدبية حافلة، والحياة السياسية صاخبة، وعالم المرأة عالم جديد لم يألّف مثله في الريف. بعد أن تخرّج في دار المعلمين سنة ١٩٤٨، عُيّن مدرّساً للغة الإنجليزية في ثانوية الرمادي. وبسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعي اعتُقِل، ثمّ فُصِّلَ من عمله.

لكنّه ما لبث أن ترك الحزب الشيوعي واتجه نحو القومية العربية، وأخذ ينشر قصائده في مجلة «الآداب» البيروتية، وهي ذات اتجاه عروبي. ثمّ بدأ ينشر في مجلة «شِعْر» التي أسست في بيروت سنة ١٩٥٧، ويشارك أحياناً في ندوتها التي كانت تعقد كل خميس، فأتاح له المزيد من الشهرة والاتصال بالشعراء الشباب. ثمّ جاءت ثورة ١٤ تموز (يوليو) سنة ١٩٥٨ التي أطاحت بالملكيّة في العراق.

كان بدر قد أصيب بمرض نادر، لم يُمهله، إذ أخذ يشكو من ضعف في ساقيه، فدخل المستشفى في بيروت، ثمّ ذهب إلى لندن وباريس، ولكن الطب

عجز عن شفائه فعاد إلى الكويت حيث دخل المستشفى الأميري المجاني، ولكنه
فارق الحياة في ١٩٦٤/١٢/٢٤.

لا شك في أن حياة الشاعر كانت مأساة، فهو منذ طفولته يشعر بالموت،
وكان الموت هاجسه. هو الذي كان يقول: «أشعر أنني لن أعيش طويلاً». كان
يحس أنه «أيوب» الذي يُضرب به المثل في الصبر على الآلام والعذاب، حيث
يقول في مطلع قصيدة «سفر أيوب» مخاطباً الله:

لَكَ الْحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ

ومَهْمَا اسْتَبَدَّ الْأَلَمُ،

لَكَ الْحَمْدُ، إِنَّ الرِّزَايَا عَطَاءُ

وإنَّ المَصِيبَاتِ بَعْضُ الْكِرَمِ...

إلى أن يقول في ختامها:

وإنَّ صَاحَ أَيُّوبُ كَانَ النَّدَاءُ:

«لَكَ الْحَمْدُ يَا رَامِيًا بِالْقَدَرِ

وَيَا كَاتِبًا، بَعْدَ ذَاكَ، الشِّفَاءُ!»

ثم يطلب من ربه أن يطلق عليه رصاصة الرحمة ويرجحه من آلامه وعذابه.
تنول ريتا عوض^(١):

«كان الموت قضية السيّاب الكبرى، وقد عانى هذه القضية على مستويات

عدّة: الفردي، والقومي، والحضاري، والإنساني...

ولكن السيّاب، مع ذلك، رفض الاستكانة إلى الموت الأبدي، وكان يحنّ

إلى الانبعاث؛ وكأنّ العودة إلى (الأرض - الأمّ) ليست سوى انتظار لسلافة

جديدة. يستوي في شعر السيّاب رمزا: الأم - والأرض، فتغدو صورة أمّه معادنة

لصورة قرينته جيكور.»

^(١) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
١٩٧٨، (ص ٩٤ و ٩٦).

نستطيع أن نُقسّم حياة بدر وشعره إلى أربع مراحل:

- ١ - المرحلة الأولى: الرومانسية من ١٩٤٣-١٩٤٨ (٥ سنوات).
- ٢ - المرحلة الثانية: الواقعية من ١٩٤٩-١٩٥٥ (٦ سنوات).
- ٣ - المرحلة الثالثة: التموزية أو الواقعية الجديدة من ١٩٥٦-١٩٦٠ (٤ سنوات).
- ٤ - المرحلة الرابعة: الذاتية من ١٩٦١-١٩٦٤ (٣ سنوات).

هذه المراحل متداخلة أحياناً:

١ - المرحلة الرومانسية: مأساة بدر تكمن في وفاة أمّه وهو صغير، وزواج والده امرأة ثانية، فكان يعيش في غربة. وقد ازداد الشعور بالغربة عنده عندما هجر قرينته جيكور وذهب إلى المدينة. فكان الانتقال من الريف الذي أحبّ، إلى المدينة التي يُمقت، بمثابة ضياع كبير ترك أثراً واضحاً في حياته.

إن الرومانسية التي عاشها بدر واستمدّها من واقعه، تعرّف إليها كذلك من دراسته للشعر والأدب الإنجليزي — بيد أن يوسف الخال يقول في مقابلة معه، إن معرفة بدر للإنجليزية كانت جدّ ضعيفة — وقد تأثر خاصة بشيلي وكيتس. ولكن بدر لم يقلّد أحداً، كما أنّه لم يستطع أن يسهر تحت راية الرومانسيين العرب، ولم يستطع أن يحمل راية الرومانسيين الإنجليز.

٢ - المرحلة الواقعية: بعد أن انضمّ بدر إلى الحزب الشيوعي، لقي الاضطهاد والتشرّد بسبب ذلك، وقد أثرت فيه هذه التجربة، بحيث تحوّل إحساسه الفردي بالفاجعة إلى إحساس بفاجعة الجماعة. كان الموت، فيما مضى، موته وموت أمّه، أمّا الآن فقد أصبح الموت عامة، موت الآخرين. كان في الماضي يبحث عن خلاصه وحده، أمّا الآن فقد أصبح يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين. أدرك في هذه المرحلة أن فاجعته ليست فاجعته الخاصة، بل فاجعة شعبه.

نستطيع أن نتبين موقفه هذا من خلال قصائده: حفّار القبور — الأسلحة والأطفال — المرمس العمياء. وهو كان في ذلك الوقت، يكافح مع الحزب

الشيوعي العراقي ضدّ الطغيان والمؤامرات الاستعماريّة ويطلّع على الثقافة الشيوعيّة.

وفي هذه المرحلة، أصبحت الأسطورة جزءاً من قصيدته. كما أعاد للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير. وقصيدته «أنشودة المطر»، التي نثبتهنا هنا، خير مثال على التزامه بقضية شعبه. في هذه القصيدة، تتجلى الوحدة الكاملة بين الشاعر ووطنه، فجوعه وحرمانه وألمه وتمزّقه أصبح جوع العراقي وحرمانه المرّ وتمزّقه.

٣- المرحلة التمزّجية أو الأسطورية: تجاوز الشاعر الرومانسيّة وتجاوز الواقعيّة الاشتراكيّة، وانتقل إلى استخدام الأسطورة والرمز في شعره. كان الموت في المرحلة السابقة حادثة، وكان الجوع ظاهرة، وكان النضال رجولة. أمّا في هذه المرحلة، فقد تحوّل الموت إلى أسطورة يتمثل بالمسيح وتموز. وفي شعر هذه المرحلة، يحاول الشاعر بعث قريته جيكور، التي تُصبح رمزاً للوطن، وفيها يبلغ أوجه الشعري، كما يظهر تأثره بالشاعر تي. اس. اليوت T. S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥).

٤- المرحلة الذاتية: هي المرحلة الأخيرة في حياته، خيم فيها شبح الموت على الشاعر وبات يعيش هاجس الموت، فيقول:

أهكذا السنون تذهبُ

أهكذا الحياة تنضبُ...؟

أحسّ أنني أذوب، أتعبُ،

أموت كالشجر...

تصبح قصائده تنضح برائحة الموت، وهو ينتظر رصاصة الرحمة. وهو في صراعه مع الموت، وحيد لا يستطيع أن يساعده أحد. هل يستطيع أن يفلت من قدره...؟ لقد أقعد الشاعر المرض، ولكنه ظلّ ينظم الشعر، فكأنه في سباقٍ مع الزمن، ليقول كل ما أراد أن يقوله قبل أن يسكته الموت، وفي ذلك يقول^(١):

(١) إقبال، (ص ٤٠).

«لاكتبَ قبل موتي، أو جنوني، أو ضمور يدي من الإعياءِ
خوالجَ كلِّ نفسي، ذكرياتي، كلَّ أحلامي
وأوهامي

وأسفعُ نفسيَ الثكلى على الورقِ
يقرأها شقيُّ بعدَ أعوامٍ وأعوامٍ
ليعلمَ أن أشقى مِنْه عاش بهذه الدنيا
وآلى رَغَمَ وحشِ الداءِ والآلامِ والأرقِ
ورَغَمَ الفقرِ أن يحيا.»



يقول الشاعر الدكتور خليل حاوي، في مقال يفتح به العدد الخاص
بالسياب في مجلة الآداب^(١)، عنوانه «عند سرير السياب»:
«وكانَّه حين أحسَّ باختصار العمر، توهجت عبقريته وأخصبت وأعطت
مواسمها دفعة واحدة. وفي فصل واحد، أعطت ما تقصر عنه الفصول في عمر
طويل.»

إلى أن يقول:

«لقد وعى أزمت الإنسان في عصره وبيئته، وعى تجربة ورؤيا وثقافة
معتدلة لم تصبه بعسر الهضم، فتقتل فيه عامل الفطرة، عامل الاتصال بالينابيع
والحقائق الأولية.»

تجربة بدر الشعرية، تجربة فذة ومعقدة، تقوم على ثنائيات متناقضة، يمكن
تحديدتها كما يلي:

١ - معاناة بدر معاناة ذهنية؛ فهو يرى في العالم طرفين: المطلق والواقع، الحب
والموت، الحادثة والأسطورة، والحياة صراع بين قطب وآخر. وقد تأثر
بشعراء عرب قدماء ومحدثين، وبشعراء أجانب، وبخاصة إليوت واديث
سيتول (Edith Sitwell) (١٨٨٧-١٩٦٤). تناول بدر في شعره قضايا

(١) مجلة الآداب، شاطئ (فبراير) ١٩٦٥، السنة ١٣، (ص ١-٢).

كبيرة، مثل الحرب والسلام، والكفاح ضد الاستغلال والاستعمار والتفسيخ الاجتماعي. وهذا نجده في بداية المرحلة الثانية وحتى منتصف المرحلة الثالثة. ثم يتحول بعد ذلك إلى معالجة مواضيع أخرى كالحب والموت والحياة إلى حين وفاته.

٢- وهو يستخدم الأسطورة والرمز، كما لم يفعل أي شاعر عربي سواه. وهو يُعلّل ذلك بقوله إنّ الكلمة العليا في عالمنا اليوم هي للمادة وليس للروح، فلجأ الشاعر إلى الأساطير والخرافات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها الشاعر ليستعملها رموزاً وليسني منها عوالم، ذلك لأن عالم الأسطورة أغنى من عالم الواقع، وهي كذلك نقيض له.

وقد أدى إكثاره من استخدام الأساطير في شعره، إلى أن راح يجمع الأساطير من بيئات وديانات مختلفة، من المسيحية والإسلام، والتاريخ العربي والإغريقي والبابلي، وحتى من بلدان الشرق الأقصى.

لم يكن بدر أول شاعر عربي معاصر يستخدم الأسطورة والرمز في شعره، ولكنه جعل منهما مرتكزاً هاماً في شعره، ووظفهما في كثير من قصائده.

وهو قد لجأ إلى ذلك لانعدام الحرية في البلدان العربية، ولأنه كان يخاف أن يصرح أو يسمّي الأشياء بأسمائها، فوجد في الرموز والأساطير وسيلة للتعبير عن تدمره وسخطه من الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في بلاده، آملاً أن يتحقق انبعاث جديد، كان يرمز إليه بـ «تموز» إله الخصب والتجدد.

خلاصة القول أنّ بدر وجد في الأساطير النماذج الأزليّة التي تجسّد آمال الإنسان ومخاوفه، فلام بينها وبين حال الإنسان الحديث، وحاول من خلال ذلك أن ينفذ إلى أعماق النفس البشريّة، مجسّداً كل طموحاتها ورغباتها ومشاكلها، مستعيناً بكل ما كان في الأسطورة من ملامح غنيّة، ذات صور شعريّة موحية، الأمر الذي دعاه إلى الإفادة من مضامين الرموز والأساطير، من خلال رؤى إبداعية خلّاقة، جعلت قصائده تحفل بخواص كثيرة، وبخاصة حين صور مضامين الأسطورة، وحملها مضامين جديدة. يتجلى ذلك في محورين رئيسين: الأول محور المطر والخصب والياباب. والثاني محور الموت والميلاد والانبعاث.

ولا شك في أن الشاعر بدر شاكر السياب الذي بعد رائد الشعر الحر، الذي بدأ سنة ١٩٤٧، كان أسبق شعراء جيله لإدراك الأزمة الحضارية. وقد وجد في الأسطورة والرمز خير مساعد على التعبير عنها.

كان نجاحه في التوظيف الأسطوري قائماً على توحيد الأسطورة مع الواقع، ومن خلال هذا التوحيد. تشكلت الوظائف الأسطورية في شعره. وهو قد سبق شعراء جيله في استخدام المونولوج الدرامي، وتكوين الزخم الأخاذ في الحوار الداخلي.

كما أفاد من الميثولوجيا والقصص الديني رموزاً كثيرة، كان أبرزها ما وظفه في شعره من رموز العذاب والتضحية، وجعل من عذابه الشخصي ومعاناته معاناة لجمهير الشعب.

إذا كان الشعر هو المعادل الموضوعي بين الموت والحياة، فإن الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته «النهر والموت» يجعل من النهر «بُؤب» نهراً أسطورياً، يؤد الشاعر من خلال حوارهِ عنه أن يغرق في دمه إلى القرار، كي يحمل العبء مع البشر. في هذه القصيدة يجعل الواقع يتداخل بالحلم، لكي يمرر الخيبة التي يحسها في عالم السياسة، حيث بدا له العالم حزيناً لا يرى فيه سوى الكآبة والقهر، تنضح منه الدموع والموت والفناء...

ومن مأساة الشاعر أنه كان يشعر منذ البدء، أنه والموت متلازمان، وأنه نذر نفسه للألم والفناء.

وهذه القصيدة تنهض على ثلاثة محاور أو أبعاد: الطبيعة ممثلة بالماء والبحر والنهر والمطر. الإنسان ممثلاً بالشاعر. والزمن المتحرك؛ بحيث تصبح القصيدة حركة جدلية بين الموت والحياة.

وهي ترمز إلى الانبعاث، انبعاث الإنسان الذي ينساق للقدر ويتحدى القدر. وكذلك في قصيدته الرائعة «أنشودة المطر» التي أعطت مجموعته الشعرية الأهم اسمها، والتي نشرتها مجلة «شعر» سنة ١٩٦٠. يجعل الشاعر من كلمة (مطر) التي يرددها ٣٥ مرة رمزاً للخصب، ورمزاً للحياة، وكذلك رمزاً للثورة على الظلم السياسي والاجتماعي الذي كان العراق يعاني منه، ويجعله صنواً للدم

ورمزاً للحياة والانبعاث، وكذلك رمزاً للموت، محاولاً في هذا الجمع، بين الموت والحياة، أن يجعل المأساة تبدو أكثر هولاً، وأعمق دلالة. وبالتالي يكون المطر مسؤولاً عن الحياة التي ينتظرها الجياع في كل مكان، حيث تخرج التجربة من واقعها المحلي لتعانق واقعاً إنسانياً أشمل، ولتعبّر عن تطلعات المضطهدين والجياع والعراة والمقهورين على امتداد الساحة الإنسانية.

المطر، الذي يغسل العالم من احراره، للمطر الذي لولاه لما كان خصب ولا حياة. وفي اليوم الذي ووري فيه التراب، كانت السماء ممطرة، كأنها تحقق دعاء الشاعر، أو كأنها تبكيه، وهو الذي عرف بحبه للمطر، وكثرة ما رثّده في شعره...! استوحى الشاعر الطبيعة، ولكنّه لم يصفها من الخارج، بل انفعّل بها، فأصبحت جزءاً منه تتمثل فيها رؤية هذا الوجود من خلال تأملات الشاعر الفكرية. وهو كان يحنّ دائماً إلى البيعة التي نشأ فيها، وكان يردد في شعره اسم قرينه «جيكور».

يقي أن نشير إلى ميزة الشاعر في مطالع بعض قصائده المميّزة، التي تبدأ بطريقة مباشرة، كمثّل قوله في قصيدة «المخمر» في «أنشودة المطر»، حيث يقول:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين، أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب...!

شفة البغي أعفّ من قلبي، وأجنحة النهاب

أنقى وأدفاً من يدي. كما تشاء... أنا الحقير...!

أو كما يقول في مطلع قصيدته «أنشودة المطر»، حيث يأتي بالتشايه

الجديدة المبتكرة:

عيناك غابتا نجيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر...

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر...

أو في قصيدة «حفار القبور»:

ضوء الأصيل يغم، كالحلم الكيب، على القبور،
واو، كما ابتسم التامى، أو كما بهت شمع
في غيب الذكرى يهوى ظلهم على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور،
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم...



يقول عبد الرضى علي^(١):

«شكل السيّاب ظاهرة فريدة في شعرنا العربي الحديث، تجلّت في جوانب كثيرة، لعل أبرزها وقعاً، وأكثرها فاعلية، ما كان في عملية الخلق الشعري عنده من تعبير متطور متجدّد، وتوصيل غني بالإحساس، والدينامية التي تستثير المشاركة والغليان الاجتماعي.»

وكذلك يقول ناجي علّوش في تقديمه ديوان بدر شاكر السيّاب:
«أعاد السيّاب للقصيدة العربية ارتباطها بقضية الجماهير، عن طريق كثير من تفاصيل الحياة اليومية التي تتحوّل إلى رموز ذات أبعاد ودلالات.»
يقول الدكتور إحسان عباس عن الأسطورة في شعر بدر^(٢):

«الأسطورة في مجموعها خير ما يرمز للعراق، حين يدرس فيه معنى الخصب والجفاف. وحكم الكهنة والقرايين؛ وهي أسطورة تمثل الحضارة الزراعية، ولهذا تصلح أن تكون ملاذاً للشاعر الهارب من أخيلة اليسار الصناعي، ومن طغيان المدينة الكبيرة ذات الحياة الآلية؛ بل إنّ اعتدائه إلى أسطورة أدونيس (أو تموز)، يعني العودة إلى الريف من خلالها، وإعلان الكراهية الدفينة للمدينة الحديثة.»

(١) عبد الرضى علي، الأسطورة في شعر السيّاب، وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٨، (ص ٧).

(٢) بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٩، الطبعة الرابعة ١٩٨٧، (ص ٢٤٥).

أما عن تجربته الشعرية فيقول^(١):

«كان بدر على خير أحواله لإجادة، حين كان يستطيع أن يوحد بين أزمته الذاتية وأزمة أمته، أو حين يجعل التجربتين غير متباعدتين. ذلك أنه لم يكن قادراً على أن يخرج نفسه من الصورة في كل حين، ولهذا أجاد حين كان يتحدث مثلاً عن الأطفال ودنياهم، لأنه كان يصور نفسه من خلال ذلك، وكذلك كان حاله إذا تحدث عن أهوال الفقر والجوع والسجن.

من الأمور التي لا يمرّ الدارس بها مروراً عابراً، محاولته التنويع في النغمات الشعرية فهو لم يكتف بالأبجر ذات التفاعيل المتكررة — كالكمال والرجز والرميل والمتقارب — إنما عمد إلى بحور أخرى، فحاول تجزئتها، كالطويل والبسيط، وحاول كذلك التنقل في القصيدة الواحدة من بحر إلى آخر.

أما يوسف الخال فيقول في مقدمة كتاب عيسى بلأطة عن بدر شاكر السياب^(٢):

«فبدر شاكر السياب، في حياته وموته، مأساة قلما عرفها الشعر في كل تاريخه. وكم كان يذكرني بأيوب، منذ أن شكّا إليّ من ساقيه، ثم تباطأ بهما، ثم حملهما، بدل أن تحملاه، إلى يومه الأخير.»

هذا، وسيبقى الشاعر بدر شاكر السياب أحد أبرز شعراء العربية المعاصرين.

(١) المصدر السابق، (ص ٤١٧).

(٢) بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار النهار للنشر - بيروت ١٩٧١، (ص ١٥).

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا تخيل ساعة السحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر،
عيناكِ حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجّه المجداف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...

وتفرقان في ضبابٍ من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتمتقيق ملء روعي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقوام السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تلوب في المطر...
وكرر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر...

تشاء المساء، والغيوم ما تزال

تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال
كأنَّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأنَّ أمّه — التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثمَّ حين لَجَّ في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعودُ...» —
لا بدَّ أن تعودَ

وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التلّ تنام نومة اللّحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛
كان صياداً حزيناً يجمع الشّبّاك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر...
مطر...

أتعلمين أيّ حُزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟
بلا انتهاء — كالدمّ المراق، كالجِماع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى — هو المطر!
ومقلّناك بي تظيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهتمّ بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمّ فئار
أصبح بالخليج: «يا خليج»
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!

فمرجعُ الصّدى
كأنّه النّسيجُ:
«يا خليجُ»
يا واهبِ المحار والرّدى.»

أكاد أسمع العراق يذخرُ الرعودُ
ويخزن البروق في السّهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجالُ
لم تترك الرياح من عمودٍ
في الوادِ من أثرٍ.
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تمّن، والمهاجرين
يصارعون بالمحاذيف وبالقلوع،
عواصفَ الخليج، والرعود، منشدين:
«مطر...»

مطر...

مطر...

وفي العراق جوعٌ
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشرٌ
مطر...
مطر...
مطر...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا — خوف أن نلام — بالمطر...
مطر...

مطر...
ومنذ أن كنا صفاراً، كسأت السماء
تغيّم في الشتاء
ويهطل المطر،
وكلّ عام — حين يُعشب الثرى — نجوع
ما مرّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر...
مطر...

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر.
وكلّ دمة من الجياح والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلّة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!
مطر...
مطر...
مطر...

سُيعشبُ العراق بالمطر...»

أصبح بالخليج: «يا خليج...

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!«
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:

«يا خليج

يا واهب المحار والردى.»
وينثر الخليج من هباته الكثار،
على الرمال: رغوه الأحاج، والمحار
وما تبقى من عظام بئس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
«مطر...

مطر...

مطر...

في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.
وكل دمة من الجيع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفي، واهب الحياة.»

ويهطل المطر..

النهر والموت

بُؤَيْبُ...
بُؤَيْبُ...

أجراسُ بُرجٍ ضاع في قرارة البَحْرِ.
الماء في الجرار، والغروب في الشَّجَرِ
وتنضجُ الجرارُ أجراساً من المطرِ
بلورها يذوب في أنينِ
«بُؤَيْبُ... يا بُؤَيْبُ!»،
فَيَذَلُّهُمْ في دمي حنينِ
إليك يا بُؤَيْبُ،

يا نهري الحزين كالطرير.
أود لو عدوت في الظلامِ
أشدُّ قبضيَّ تحملان شوقَ عامِ
في كلِّ إصبعٍ، كأني أحمِلُ النَّدورِ
إليك، من قمحٍ ومن زهور...
أود لو أطلُّ من أسرةِ التلالِ
لألمحَ القَمَرِ

بخوض بين ضفتيك، يزرع الظلالِ
ويعلا السَّلالِ

بالماءِ والأسماكِ والزَّهَرِ...
أود لو أنحرض فيك، أتبعُ القمرِ
وأسمعُ الحصى يصلُّ منك في القرارِ

صليلَ آلافِ العصافير على الشجر .
أغابةً من الدموع أنت أم نهر؟
والسّمكُ الساهر، هل ينام في السّحر؟
وهذه النجوم، هل تظلُّ في انتظار
تُطعمُ بالحريرِ آلافاً من الإبر؟
وأنت يا بُويّب...
أودُّ لو غرقتُ فيك، ألقِطُ المحار
أشيدُ منه دارُ
يُضيءُ فيها خُضرةُ المياه والشجر
ما تنضحُ النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالمرءُ عالمٌ غريبٌ يفنُّ الصغار،
وبأبه الخفي كان فيك، يا بُويّب..

-٢-

بُويّب... يا بُويّب،
عشرون قد مضين، كاللّهُور كلُّ عام
واليوم، حين يُطبقُ الظلامُ
وأستقرُّ في السرير دون أن أنام
وأرهبُ الضمير: دوحةً إلى السّحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر —
أحسُّ بالدماءِ والدموع، كالمنظر
ينضحُّهُنَّ العالمُ الحزين:
أجراس موتى في عروقي تُرعى الرنين،
فيلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام
أود لو عدوت أغضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة... إن موتى انتصارا

الأخطل الصغير (بشارة عبد الله الخوري)

(١٨٩٠-١٩٦٨)

لا شك في أن الأخطل الصغير أكثر شعراء لبنان تمثيلاً له في دنيا العرب،
مشاركاً في الأحداث البارزة، والمناسبات الهامة في العواصم العربية. مثل لبنان في تأيين
الملك فيصل في بغداد، وفيها ألقى قصيدته في الزهاوي، والتي يقول في مطلعها:

قولي لشمسك لا تغيبي
وتكبدي فلّك القلوب
بغداد يا وطن الجهاد
ومرضع الأدب الخصيب
غناك دجلة والفرات
قصائد الزمن العجيب

وفي مصر، ألقى قصيدته في رثاء سعد زغلول، يقول في مطلعها:
قالوا: دعت مصر دهياء، فقلت لهم:
هل غيَضَ النيل، أم هل زُلزَلَ الهرم؟
قالوا: أشد وأدهى، قلت: وَيَحْكُمُ

إذن لقد مات سعد وانطوى العَلَمُ!
كذلك، ألقى قصيدته في أحمد شوقي، ومطلعها:
قف في رُبي الخلدِ واهتفِ باسم شاعره

فسِدْرَةُ المنتهى أدنى منابره
وألقى في دمشق وحلب الشهباء، في ألفية المتنبي، قصيدة يقول فيها:
عفوا نسي القسواني، أي نابغة

لم يزرعوا حوله البهتان والكذب

وفي أبي العلاء، حيث يقول:

رُبُّ شَاكٍ فَقَدْ الْعَيُونُ، وَلَا

يَنْفَكُ يُهْدِي الْعَيُونََ لِلْمَبْصِرِينَ

وفي فوزي الغزي، وإبراهيم هنانو، كما نظم في ألفية شاعر الفرس الكبير

الفردوسي صاحب «الشاهنامه» التي أُقيمت في بيروت، والتي يستهلها:

يَا نَهْرَ طُوسٍ وَيَا أَظْلَالَ وَادِيهَا

رسالة الشعر عني من يوديهـا...؟

في ٤ حزيران سنة ١٩٦١، بويح الأخطل الصغير خلفاً لأحمد شوقي

(١٨٦٨-١٩٣٢)، في مهرجان ضخيم، أقيم في قصر اليونسكو في بيروت، وألقى

قصيدة، استهلها:

أَيُّومٌ أَصْبَحْتُ لَا شَمْسِي وَلَا قَمَرِي

مَنْ ذَا يُغْنِي عَلَيَّ عَوْدَ بِلَا وَتَرْ...؟

صَفْتُ الْقَرِيضَ، وَمَا لِي فِي الْقَرِيضِ يَدٌ

يَدُ الطَّيْبَةِ فِيهِ أَوْ يَدُ الْقَدْرِ

إِنْ الْمَوَاهِبَ لَا فَضْلَ لِمُصَاحِبِهَا

كالصوت للطير أو كالنشر للزهر...!

وتمرّ السنون، ويموت الأخطل في ٣١ تموز ١٩٦٨، فيقام له مأتم حاشد،

في بيروت، في ٢٨ كانون الأول ١٩٦٩، في قصر اليونسكو يتبارى فيه كبار

شعراء العرب، ويحضره رئيس الجمهورية شارل حلو. افتتح المهرجان الشاعر

صلاح الأسير (١٩١٧-١٩٧١) وقدم الشعراء: عزيز أباظة (الجمهورية

العربية المتحدة)؛ عمر أبو ريشة (١٩٠٨/١٩١٠-١٩٩٠) (سورية)؛ لميعة

عمارة (العراق)؛ عبد المنعم الرفاعي (الأردن)؛ أحمد السقاف (الكويت

وإمارات الخليج العربي)؛ سعيد عقل (لبنان)؛ محمد الفيتوري (السودان)؛

حسن القرشي (السعودية)؛ كمال ناصر (١٩٢٥-١٩٧٣) (فلسطين). ألقى

كلمة العائلة نجل الفقيد عبد الله الأخطل.

لماذا الأخطل؟

يقول في مقدّمة ديوانه «الهوى والشباب»: إنه اتخذ لقب «الأخطل الصغير»، تستراً وتيمناً بالأخطل الأموي، الشاعر النصراني الذي كان يدعو إلى الخلافة الأموية، فأراد هو أن يتشبه به ويدعو إلى قيام الدولة العربية، وأخذ يوقع قصائده منذ الحرب العالمية الأولى بهذا الاسم المستعار، مخافة أن تصل إليه يد الدولة العثمانية، وتقبض عليه، وهو القائل في ذلك:

الجِـمُّ لِسَانُكَ الجِـمُّ
فَالْمَوْتُ لِلْمَتَكَلِّمِ
لَا يَسْأَلُونَكَ، إِنْ أَخَذَ
تَ، أَثْمَتَ أَمْ لَمْ تَأْتِ
فَالْحَبْلُ شَرُّ مَرَحُوبٍ
وَالْعَنْقُ خَيْرُ مُسْلَمٍ
وَالسَّجْنُ أَكْرَمُ صَاحِبِ
وَالنَّفْسُ أَيْسَرُ مَغْنَمِ

يقول عادل الغضبان، في تقديمه «ديوان الهوى والشباب» (ص ١٥):

«فلأخطل الصغير اليوم في الأمم العربية، منزلة الأخطل الكبير في الدولة الأموية. فما من بلد عربي إلا وله في نفوس أبنائه المكانة الرفيعة، فإن لم يكن شاعر دولة بعينها، أو شاعر أمير بعينه، فلأنه شاعر الدول والأمراء أجمع، وشاعر الأمة العربية جمعاء، أنزلته من فؤادها في الصميم، وجعلته فيه بين النخبة المختارة من شعراء القرن العشرين الذين تؤثرهم بالمحبة والإعجاب.»

لم يكتف الأخطل الصغير بأن غنى آلام الأمة العربية وأمجادها، بل وقف الكثير من شعره للتغني بجمال لبنان وأحداث لبنان وشعب لبنان. كما امتاز بشعره الغنائي، الغزلي، الوطني، الثوري، الخمري، القصصي والوصفي. هذا ما يشير إليه الدكتور إحسان عباس، يقول^(١):

^(١) دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر، مجلة الآداب، عدد ٦، حزيران (يونيو) ١٩٦١، (ص ٦٢-٦٣).

« .. يبقى مظهر واحد طال إرجاؤنا له، ونحن نستقصي النواحي الجمالية — في الأكثر — وتصدينا له في هذا المقام، يصل آخر هذه الدراسة بأولها، ونعني به الآفاق الرحبة التي استشرفها الشاعر ذات يوم، إلى أن أصبح وجودها في شعره كأمواج الصوت حين تبتعد عن مصدرها، وهي تلك الأقسام الثلاثة التي تصله بالدائرة الجماعية: الشعور بالآلام الإنسانية، والشعور بלבnan، والشعور بالعروبة، ولا ريب في أن هذه الثلاثة مجتمعة هي مفتاح الاتجاه الأصيل في شعره، ذلك لأنه ترعرع أول أمره في أحضان الإحساس بالآلام الجماعية، وفي ظل الفكرة العربية، وفي ظل التجارب النفسي بينه وبين الوطن.»

ولكن شعر الأخطل لم ينج من الانتقاد، أخذ عليه البعض أنه يقلد كبار الشعراء العرب، وأنه يستعير أوصافهم، فهذا هو صلاح لبكي (١٩٥٥-١٩٠٦) يقول فيه^(١):

«جمال فتاته، أو فتياته، مجموعة من عيون المها، وأعناق الظباء، وخصل الليل وورد الحدود، وأقحوان الشفاء، وخيزران القدود، ورمان الصدور — من رأى الرمان فوق الخيزران — وموج الردفين تارة والصدر أخرى، أي صَبَّ ما ثمَّنَى الغرقا.»

إلى أن يقول (ص ١١٧):

«ويتصف شعره، على الأخص، بموسيقاه. فهو قد علم بسر الشعر العربي المطبوع على تجانس المقاطع واتلافها، فوافق في نفسه وتراً، فإذا بكل شعره قطع موسيقيّة، يسيطر عليها النغم العذب، حتى لتتصرف إليها النفس دون المعنى، وحتى ليغتفر العقل رداءة المعاني أحياناً وابتذالها، إلا أن الأخطل في موشحاته بلغ الغاية.» ثم ينهي كلامه (ص ١٢٢):

«لو أن ديوان الأخطل الصغير نُشر في حدود ١٩٢٠-١٩٢٤، لكان له وقع الحدث؛ ولكنه، وهو لم يظهر في حينه، يبدو اليوم، برغم اشتماله على المقاطع الجديدة التي قلتُ إنها تأثرت بنظريات اللاحقين، من ناصبوا صاحبه العداء، وكأنه زهور ربيع سبق، له جماله وروعته وأثره الفاعل، إلا أن الجمال والروعة والطيب هذه تحمل طابع

(١) لبنان الشاعر، دار الحضارة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤، (ص ١١٣-١٢٢).

عصر عبّر ومفهوماً شعرياً نأى، فلا دخلَ له في معترك الحاضر.»
ومن الذين تحاملوا عليه «عصبة العشرة»، يذكر ذلك خليل تقي الدين
(١٩٠٦-١٩٨٧)، متناولاً حديثه عنها:

«... وقلنا عن شوقي إنه يقلّد المتنبي، وقلنا إن الأخطل الصغير كان يقلّد
عمر بن أبي ربيعة.»

كتب الياس أبو شبكة موجهاً كلامه إلى الأخطل الصغير: «صحيح إنك
صغير ولكنك لست أخطل...!»
فقال الأخطل رداً عليه:

أبا شبّكة والأيام مهزلة

ماذا؟ أحقّ تقول الشعر أم كذبا؟

لو كنتُ في الوحش لا أرضاك لي ظفراً

أو كنتُ في الطير لا أرضاك لي ذنباً

أمّا توفيق يوسف عواد (١٩١١-١٩٨٩) الذي عمل إلى جانبه في «البرق»
بين ١٩٢٧ و١٩٢٨، فهو يخبرنا قائلاً^(١):

«نسختُ بخط يدي ديوانه، أعاونه في جمع قصائده المبعثرة في الصحف،
وكنتُ أخشى أن تضيع، وألح عليه أن ينشرها في ديوان. أبرز ما أذكر عنه:
الأزمات التي كانت تتباه إذا أراد النظم، وما أزال أراه يُدخن اللفافة وراء اللفافة،
ويضرب بقلمه على السطر تلو السطر، ويمزق الورقة بعد أن يكون قد قتلها
تشطياً... إن الأخطل الصغير، ينظم بشرارات من روحه تتصل بأطراف أصابعه
وتكاد تحرقها.

لقد غنى بشاره الخوري الجمال والحب، والحقّ والحريّة، ولبنان والعروبة.
ديوانه ليس سجلاً لآلامه وآماله فحسب، بل لآلام جيل كامل وآماله.»
بينما أنطون قازان (١٩٢٧-١٩٧٣)، يرى أن الأخطل^(٢):

«مدّ للأدب بساطه الأخضر، وسفّح قوارير الطيب على مشارفه، من أبياته

(١) فرسان الكلام، مكتبة لبنان - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٠، (ص ١٠٧-١٠٨).

(٢) أدب وأدباء، الجزء الأول، الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٧٤، (ص ١٣٤ و١٥٣).

التوافذ على النفس والفن والحياة.»

«في شعره موسيقى رائعة، لقد أدرك أن الغنائية الصحيحة، هي على اللفظة، لا على الفكرة... ثم هو شاعر الصورة. إن صورته في دقة الحياة، وإبداع الفن ومتناول القارئ.»

أما مارون عبود (١٨٨٦-١٩٦٢)، فهو يقارن بين قصيدتي الأخطل وأمين نخلة في رثاء أحمد شوقي، حين نشرتهما جريدة «المكشوف»، في عددها الثمانين؛ ويقول^(١):

«أما قصيدة بشارة، فخطرات أفكار مبتذلة، وتعابير ألفناها، بخلاف قصيدة أمين ذات الصور الجديدة، والتعابير التي تدل على جهد وعناء، وتعب كثير في تأليف الكلام وتزويقه.»

مارس الأخطل الصغير الصحافة، فأسس جريدة «البرق» سنة ١٩٠٨. ولكنها غالباً ما كانت تُعطل زمن عهد الانتداب الفرنسي على لبنان. في سنة ١٩٢٥ انتُخب نقيباً للصحافة اللبنانية.

وهو قد اشتهر بشعره الغزلي والوطني والقصصي. ولتميّزه بالغنائية غنى له المطرب الشهير محمد عبد الوهاب ست قصائد زادت شعره شهرة. وهو قد تغنى بحمال لبنان، وطبيعة لبنان، وحب لبنان، والدفاع عن فلسطين وحق العرب. من المعروف أن شعر الأخطل الصغير موزّع بين الجمال والغزل ووصف الطبيعة والشعر الوطني والدفاع عن الحرية. وهو يرسم لنا في شعره خصائص هذا الشعر، فيقول:

روح كما انحطم الغديرُ على الصفا
شُعْباً، مشعّبةً إلى أرواح
للحُبِّ أَكْثَرُهَا وَبَعْضُ كَثِيرِهَا
لرُقَى الجمال وَبَعْضُهَا لَلرَّاح

ويقول كذلك:

(١) مجنون ومجنون، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٤٨، (ص ٦٩).

وَأَنَا الَّذِي غَذَى الْجَمَالَ بِشَعْرِهِ
وَحَنَّا عَلَيْهِ سَافِرًا وَمُثَمَّنًا

وهو القائل عن نفسه:

أَنَا فِي شَمَالِ الْحُبِّ قَلْبٌ خَافِقٌ
وَعَلَى يَمِينِ الْحَقِّ طَيْرٌ شَادٍ
غَنَيْتُ لِلشُّرْقِ الْجَرِيحِ وَفِي يَسَدِي
مَا فِي سَمَاءِ الشُّرْقِ مِنْ أَمْجَادٍ
فَمَزَجْتُ دَمْعَهُ الْخَنُونَ بِدَمْعِي
وَنَقَشْتُ مِثْلَ جِرَاحِهِ بِقُوَادِي

عن الشعر والجمال يقول:

ما الحسنُ لولا الشعرُ إلا زهرة يلهو بها في لحظتين النظرُ
لكنها إن أدركتها رقعة من شاعر أو دمة تنحدرُ
لعلَّ أبرز ما يمتاز به شعر الأخطل الصغير، هو أنه يجمع بين الشعر الغزلي
والشعر الوطني في القصيدة الواحدة. ولعلَّ أبرز ما يظهر ذلك في قصيدته
الشهيرة «سلمى الكورانية» التي نختارها له، والتي يبدأها بالغزل وينهيها
بالدفاع عن لبنان وخضَّه على الانتفاضة:

لَبْنَانُ مَا لِفِرَاحِ النَّسْرِ جَائِعَةٌ وَالْأَرْضُ أَرْضُكَ أَغْلَاهَا وَأَذْنَاهَا
أَلْغَرِيبِ اخْتِيَالٍ فِي مَسَارِحِهَا وَلِلْقَرِيبِ انْزَوَاءً فِي زَوَايَاهَا؟
لَا، لَمْ أَجِدْ لَكَ فِي الْبُلْدَانِ مِنْ شَبِّهِ وَلَا لِنَاسِكَ يَتْنِ النَّاسِ أَشْبَاهَا
لَوْ مَسَّ غَيْرَكَ هَذَا الذُّلُّ مِنْ أَسَدٍ لَعَضَّ جَبْهَتَهُ سَيْفٌ وَحَنَّاها...!

يؤخذ عليه أنه يقلد الشعراء القدامى في قصائده الغزلية، فإذا المرأة عنده
من حديقة الحيوان: فعيون المها والجأذر وأعناق الظباء؛ أو من حديقة النبات:
فيشبهه خدّها بالورد، وفمها بالأقحوان، وثديها بالرمان، وقدها بالخيزران،
وشعرها بالليل، وما إلى ذلك من التشابيه المألوفة المجترّة.

ثم يضعه صلاح لبكي في الميزان وفي منزلته الشعرية، حيث يطرح السؤال^(١):

«فما هي منزلة الأخطل الصغير من تطور الشعر العربي في لبنان...؟
يؤلف شعره حلقة بين المفهوم القديم للشعر، والمفهوم الرومانطقي.
لقد تخلى الأخطل عن أكثر مواضيع القدماء، فلا مدائح إلا ما ندر، ولا
هجاء إلا ما ندر، ولا رثاء إلا في أديب أو وطني أو صديق. عاش عصره،
فوصف حالة البؤس وأحسّ مع البؤساء، ونادى بالعدل الاجتماعي، وأوحت له
الحوادث السياسية شعراً وطنياً ثار به على الظلم والاستبداد. لكنّه عبّر عن خوالج
نفسه واشتهر، وأثر بهذا النوع من الشعر الوجداني ممهداً لمدرسة إلياس أبي
شبكة، بما هيا من حجارة البناء، وبما تخير من الألفاظ الرقيقة، وتغنى بجمال
الطبيعة موثقاً عرى الصداقة بينها وبين الإنسان.

وله على الرومانطيقية في لبنان هذا الفضل الآخر، وهو أنه في التعبير عن
الفكر والأحاسيس الجديدة لم يخرج عن عبقرية اللغة، ولم يحطم القوالب العربية
القديمة، بل أفاد من صناعة العرب وقوالبهم وصفاء لغتهم.

وإذا كان قد تأثر بنظريات من لحقوه، حتى ليبدو شعره الحديث أجمل
تخيلاً، وأنعم موسيقى، وأعمق إحساساً، فلا مرأى في أنه كان الحافز الأول في
تقديم الفن الجديد.»

ومهما يكن من أمر، فلا شك في أن الأخطل الصغير يمتاز بغنائيته وموسيقاه
الشعرية، وإن صلاح لبكي، في رأيي، يجوز عليه حين يقول إنه لا يمثل عصره ولا
دخل له في معزك الحاضر.

ويبقى الأخطل الصغير شاعراً عمودياً أصيلاً وكلاسيكياً حديثاً
(Néo-classique)، غنى آمال شعبه، كما غنى أفراده وأتراحه، فكان له حضور بارز في
عصره.

(١) لبنان الشاعر، في المجموعة الشعرية، (ص ١٧٧-١٧٨).

أَرْقُ الْحُسْنَ

يُنْكِي وَيَضْحَكُ لَا حُزْنَ وَلَا فَرْحًا
كَعَاشِقٍ خَطَّ سَطْرًا فِي الْهَوَى وَمَحَا

مِنْ بَسْمَةِ النُّجُومِ هَمْسٌ فِي قَصَائِدِهِ
وَمِنْ مُخَالَسَةِ الظُّلُمِ الَّذِي سَنَحَا

قَلْبُ تَمَرُّسٍ بِاللَّذَاتِ وَهَوِّ قَتَى
كُتِبَتْ لِمَسْنَةِ الرِّيحِ فَانْفَتَحَا...

مَا لِلْأَقَابِ السُّمَرَاءِ قَدْ صَرَفَتْ
عَنَّا هَوَاهَا؟ أَرْقُ الْحُسْنَ مَا سَمَحَا

لَوْ كُنْتَ تَذِيرِينَ مَا أَلْقَاهُ مِنْ شَجَنِ^(١)
لَكُنْتَ أَرْقُ مَنْ آسَى وَمَنْ صَفَحَا

غَدَاةَ لَوْ خُتِ بِالْأَمَالِ بِأَسِيْمَةٍ
لَانَ النَّذِي ثَارَ وَانْقَادَ الَّذِي جَمَحَا

مَا هَمَّنِي وَلِسَانُ الْحُبِّ يَهْتِفُ بِي
إِذَا تَبَسَّمَ وَجْهُ الدُّهْرِ أَوْ كَلَحَا^(٢)

فَالرُّوضُ، مَهْمَا زَهَتْ، قَفَرٌ إِذَا حُرِمَتْ
مِنْ حَانِجِ رَفٍّ أَوْ مِنْ صَادِحِ صَدَحَا

(١) الشجن: الحزن.

(٢) الكالخ: العابس.

سَلَمَى الكورانيَّة

تَعَجَّبَ اللَّيْلُ مِنْهَا عِنْدَمَا بَرَزَتْ
تُسَلِّسُ النُّورَ فِي عَيْنَيْهِ عَيْنَاهَا
فَظَنَّهَا وَهْيَ عِنْدَ الْمَاءِ قَائِمَةً
مَنَارَةٌ ضَمَّتْهَا الشَّاطِي وَفَدَّاهَا
وَتَمَتَّتْ نَجْمَةً فِي أُذُنِ جَارَتِهَا
لَمَّا رَأَتْهَا وَجُنَّتْ عِنْدَ مَرَاهَا:
أَنْظُرْنَ يَا إِخْوَتَا هَذَا شَقِيقَتُنَا
فَمَنْ نَرَاهُ عَلَى الْغَبَاءِ أَلْقَاهَا؟
أَتِلِكَ مَنْ حَدَّثَتْ عَنْهَا عَجَائِزُنَا
وَقُلْنَ إِنَّ مَلِيكَ الْجِنِّ يَهْوَاهَا
فَأَطْلَقَ الْمَارِدَ الْجَبَّارَ عَاصِفَةً
تَغْزِرُ النَّجُومَ فَكَأَنَّتْ مِنْ سَبَايَاهَا؟
قَصَّتْ نُحَيْمَتُنَا الْحَسَنَاءُ بِذَعَتِهَا
عَنْ نَعْمَةِ الشُّطِّ، وَالْأَذَانُ تَرْعَاهَا
وَكَانَ بِالقُرْبِ مِنْهَا كَوَكَبٌ غَزَلُ
يُضْغِي، فَلَمَّا رَأَاهَا، سَبَّحَ اللَّهُ
وَرَأَى يُقْسِمُ أَنْ لَا بَاتَ لَيْلَتُهُ
إِلَّا عَلَى شَفَتَيْهَا لَأْتِمًا فَاهَا



يَا مُلْعَبَ الشَّطِّ مِنْ «أَنْفَا»^(١) أَنْعَلِمُ مَنْ
 دَاسَتْ عَلَى صَدْرِكَ الْبَازِي رِجْلَاهَا
 وَيَا نَوَاتِيَّ مِنْ مَوْجٍ وَمِنْ زَبَدٍ
 أَتْنِي عَلَيْكَ وَحَسْبُ الْفَخْرِ نَهْدَاهَا
 وَالشَّطُّ فِي الصَّيْفِ جَنَّاتٌ مَفْرُوقَةٌ^(٢)
 كَمْ فَاحَرَ الْجَبَلَ الْعَالِي وَكَمْ بَاهَى
 إِذَا أَرْتِكَ الْجِبَالَ الْغَيْسِدَ كَاسِيَةً
 قَالَ شَطُّ أَذْرَقُ مِنْهَا حِينَ عَرَاهَا
 وَافَتْ سُلَيْمَى وَمَا أَذْرَى أَدْمَعْتُهَا
 تِلْكَ الَّتِي لَمَعَتْ لِي أُمُّ ثَنَائِهَا
 وَذَلِكَ الْأَبْيَضُ الْمُنْشُورُ فِي يَدِهَا
 مَبْدِيلُهَا أُمُّ سُطُورِ الْحُبِّ تَقْرَاهَا
 كَأَنَّمَا الْبَذْرُ قَدْ مَاءٌ كَانَ خَادِمَهَا
 فَمَنْ أَرَادَتْهُ نَادَتْهُ فَلَبَّاهَا
 وَمَا أَصَابَ الْهَوَى نَفْسًا وَأَشْقَاهَا
 إِلَّا وَالْقَتُّ بِأُذُنِ الْبَذْرِ شَكَّوَاهَا
 كَأَنَّهُ حَكَمُ الْعُشَّاقِ كَمْ وَسِعَتْ
 بَيْضَاءُ جَنَّتِهِ شَتَّى قَضَايَاهَا
 أَوْ كَاهِنُ الْأَزَلِ الْحَسَالِي بِشَيْئِهِ
 قَبَالَ تَوَاتِيَهَا مَاحِي خَطَايَاهَا...

(١) أنفا: بلدة في ساحل قضاء الكورة (لبنان).

(٢) مفروق: رقيق. هنا: جنات منسقة جميلة.

أَمَّا سُلَيْمَى فَمَا زَاغَتْ وَلَا عَثَرَتْ
فَالْحُبُّ وَالطُّهْرُ يُمْنَاهَا وَيُسْرَاهَا
مَنْ كَانَتْ الْكُورَةُ الْخَضِرَاءُ مِنْتَهُ
فَلَيْسَ يُنْبِتُ إِلَّا الْمَجْدَ وَالْجَاهَا



تَعَلَّقَتْهُ طَرِيرًا، كَالْهَلَالِ عَلَى
غُصْنٍ مِنَ الْبَانِ مَاضِي الْعِزِّ، تَيَّاهَا
نَمَتْهُ لِلشَّرَفِ الْأَسْمَى عُمُومَتُهَا
وَنَشَأَتْهُ عَلَى مَا كَانَ جَدَّاهَا
أَحَبَّهَا وَأَحَبَّتُهُ وَعَاهَدَهَا
أَنْ لَا يُظْلَلَّ فِي الْحُبِّ إِلَّا هَا
فَيَبِينَا فِي ظِلَالِ الْأَرْزِ وَكَرَمَهَا
وَيَجْرَعَا مِنْ كَوْؤُسِ الْحُبِّ أَشْهَاهَا...
وَرَاخَ يَقْرِغُ بَابَ الرِّزْقِ مُشْتِمِلًا
بِعِزْمَةٍ سَنَتْهَا عِلْمٌ وَأَمْضَاهَا
حَتَّى انْتَهَى وَعَلَى أَجْفَانِهِ بَلَلٌ
وَدُّ الْإِبَاءَ لَهَا لَوْ كَانَ أَعْمَاهَا
بَكَى فَوَادَّ إِسْلَمَى وَالْإِلَادِ مَعًا
وَأَنْفَسَ رَضِيَّتْ فِي السُّدِّ مَثْرَاهَا
فَحَمَلَ الْمَوْجَ مِنْ أَشْجَانِهِ حُمَامًا
وَشَدَّ يَضْرِبُ أَوْلَاهَا بِأَخْرَاهَا

وقال - والياسُ يَمْشِي فِي حَوَارِجِهِ -
دِيَارُ سُلْمَى عَلَى رُغْمِ هَجَرَنَاهَا



خَمْسٌ مِنَ السَّنَوَاتِ السُّودِ لَا رَجَعْتُ
صَبْتُ عَلَى رَأْسِ لُبْنَانِ بَلَايَاهَا
وَحُبُّ سُلْمَى وَرَبِيقٌ مِثْلُ أَوْلِهِ
سَقْتُهُ مِنْ ذِكْرِيَاتِ الْأَمْسِ أَنْدَاهَا
تَمْضِي لِوَاجِئِهَا حَتَّى إِذَا انْصَرَفْتُ
فَلَيْسَ يَشْغُلُهَا إِلَّا فُؤَادَاهَا
سُلْمَى أَرَى الشَّمْسَ فِي خَدَيْكَ ضَاحِكَةً
وَكُنْتُ كَالغَيْمَةِ الْمُقْطُوبِ جَفْنَاهَا
أَنْفَحَةً مِنْ فُؤَادٍ؟ كِدْتُ أَقْرَأُهَا
فَفِي عَيْنَيْكَ مَبْنَاهَا وَمَعْنَاهَا
أَمْ سَوْرَةٌ مِنْ عِتَابٍ؟ أَيُّ فَاجِئَةٍ
فِي لَحْظَةٍ صَبَغَ الْخَدَّيْنِ لَوْنَاهَا
قُولِي فَلَيْسَ سِوَى الْخُلْجَانِ تَسْمَعُنَا
وَرَقْرِيقِهَا سُلَافاً^(١) فَوْقَ حَصْبَاهَا...
- «قُلْ لِلْحَبِيبِ إِذَا طَابَ الْبَعَادُ لَهُ
وَنَقَلَ النَّفْسَ مِنْ سُلْمَى لِلْيَلَاهَا
وَاسْتَأْسَرَتْهُ وَإِخْوَاناً لَهُ سَبَقُوا
مَظَاهِرٌ مِنْ رَحَاءٍ مَا عَرَفْنَاهَا

^(١) السُّلَافُ وَالسُّلَافَةُ: الخمر.

إِنَّا إِذَا ضَيَّعَ الْأَوْطَانَ فَنَيْتُهَا
وَأَسْتَوْتُمْقُوا بِسِوَاهَا مَا أَضَعْنَاهَا
حَسْبُ الْبُؤْسَةِ إِنْ ضَاقَ الرَّجَالُ بِهَا
أَنَّ الَّتِي أَرْضَعَتْهَا الْمَجْدُ أَتَاهَا...»

لُبْنَانُ مَا لِفِرَاحِ النَّسْرِ جَائِعَةٌ
وَالْأَرْضُ أَرْضُكَ أَغْلَاهَا وَأَذْنَاهَا
الْغَرِيبِ اخْتِيَالٍ فِي مَسَارِحِهَا
وَلِلْقَرِيبِ انْزِوَاءٍ فِي زَوَايَاهَا؟
مَنْ ظَنَّ أَنَّ الرِّيحَ الَّتِي سَقَيْتْ
دُمُوعَنَا الْحُمُرَ قَدْ ضَنَّتْ بِرِيَاهَا
كَأَنَّ مَا غَرَسَ الْآبَاءُ مِنْ ثَمَرٍ
لِغَيْرِ أَبْنَائِهِمْ قَدْ طَابَ مَجْنَاهَا
وَمَا بَنُوهُ عَلَى الْأَحْقَابِ مِنْ أَطْمٍ^(١)
لِغَيْرِ أَبْنَائِهِمْ قَدْ حَلَّ سُكْنَاهَا...؟
لا، لَمْ أَجِدْ لَكَ فِي الْبُلْدَانِ مِنْ شَبِّهِ
وَلَا لِنَاسِكَ يَتَسَنَّ النَّاسُ أَشْبَاهَا
لَوْ مَسَّ غَيْرَكَ هَذَا الذُّلُّ مِنْ أَسَدٍ
لَعَضَّ جَبْهَتَهُ سَيْفٌ وَحَنَّاها...!

(١) الْأَطْمُ وَالْأَطْمُ: الْقَصْرُ وَالْبِنَاءُ الْمُرْتَفِعُ وَالْحَصْنُ.

شوقي

قِفْ فِي رَبِّي الْخُلْدِ وَاهْتِفْ بِاسْمِ شَاعِرِهِ
فَسِدْرَةُ الْمُتَنَهَى^(١) أَذْنَى مَنَابِرِهِ

وَأَمْسَحْ جَبِينَكَ بِالرُّكْنِ الَّذِي انْبَلَجَتْ
أَشْيَعَةُ الرَّخِي شِعْراً مِنْ مَنَابِرِهِ

إِلَهَةُ الشُّعْرِ قَامَتْ عَنْ مَيَامِينِهِ
وَرَبَّةُ النَّثْرِ قَامَتْ عَنْ مَيَاسِيرِهِ

وَالْحُورُ قَصَّتْ شُذُوراً مِنْ غَدَائِرِهَا
وَأَرْسَلَتْهَا بَدِيلاً مِنْ سَنَائِرِهِ

أَتَرَابُ مَرَيِّمَ تَلْهُو فِي خَمَائِلِهِ
وَرَهْطُ جِبْرِيلَ يَحْبُو فِي مَقَاصِيرِهِ

وَالْمُلْهُمُونَ بُو «هُومِير» مَا تَرَكُوا
لَمَّا أَهْلَ لَهُمْ، سَجْعاً لَطَائِرِهِ

قَالَ الْمَلَائِكَةُ: مَنْ هَذَا؟ فَقِيلَ لَهُمْ:
هَذَا هَوَى الشَّرْقِ هَذَا ضَوْءُ نَاطِرِهِ

هَذَا الَّذِي نَظَّمَ الْأَرْوَاحَ فَانْتَضَمَتْ
عَقْداً مِنَ الْحُبِّ سِلْكٌ مِنْ خَوَاطِرِهِ

(١) سِدْرَةُ الْمُتَنَهَى: اسم شجرة في السماء السابعة - شجرة في الجنة عن يمين العرش.

هَذَا الَّذِي رَفَعَ الْأَهْرَامَ مِنْ أَدَبِهِ
وَكَانَ فِي تَاجِهَا أَغْلَى جَوَاهِرِهِ

هَذَا الَّذِي لَمَسَ الْأَلَامَ فَأَبْتَسَمَتْ
جِرَاحُهَا لَمْ ذَابَتْ فِي مَحَاجِرِهِ

كَمْ فِي تُغُورِ الْعَذَارَى مِنْ بَوَارِقِهِ
وَفِي حُفُونِ الْيَتَامَى مِنْ مَوَاطِرِهِ

سَلْ جَنَّةَ الْخُلْدِ كَمْ وَدَّتْ أَزَاهِرُهَا
لَوْ اسْتَحَالَتْ عَبْدًا فِي مَحَامِرِهِ

وَصَادِحُ الطَّيْرِ لَوْ سَالَتْ حَنَاجِرُهَا
مَعَ الصُّبْحِ نَشِيدًا فِي مَزَاهِرِهِ

وَالزُّهْرُ لَوْ كُنَّ أَزْرَارًا مُفَضَّضَةً
عَلَى الذُّيُولِ الضُّوْافِي مِنْ مَآزِرِهِ

مَا بَلَدَةٌ سَعِدَتْ بِالنَّهْرِ يَغْمُرُهَا
بِكُلِّ أَزْهَرٍ حَالِي الْعُودِ نَاضِرِهِ

بِالْبُيْلِ الْمُتَغَنِّسِي فِي مَلَاعِيهِ
وَالسُّنْبُلِ الْمُتَشِّي فِي غَدَائِرِهِ

بِالْحَقْلِ تَرْعَى بِهِ الْقُطْعَانُ هَائِنَةً
وَالنَّخْلُ يَرْضَعُ مِنْ لُدَيِّ أَزَاهِرِهِ

يَسْتَقْبِلُ الْفَجْرَ أَهْلُهَا بِغُرَّتِهِ
وَيُغْرِقُونَ اللَّيَالِي فِي سَرَائِرِهِ

نَامُوا عَلَى سُرُرِ الْأَعْرَاسِ وَانْتَبَهُوا
عَلَى صَبَاحِ بَكِيِّ الطَّرْفِ غَائِرِهِ

عَلَى مَائِمٍ مِنْ طَيْرٍ وَمِنْ شَجَرٍ
خَرَسَاءَ كَالْقَبْرِ غَرَقَى فِي دِيَاغِرِهِ

يَا لِلرَّزِيَةِ... غَالَ النَّهْرُ غَائِلُهُ
وَغَارَ فِي لَهَوَاتٍ مِنْ هَوَاجِسِهِ

فَلَا الصُّبْحُ ضُحُوكَ فِي شَوَاطِئِهِ
وَلَا الْمَسَاءُ لُغُوبٌ فِي حَزَائِسِهِ

وَأَسْلَمَ الزُّهْرُ أَجْيَاداً مُنْضَرَةً
لِلشُّوْكِ جَفَّتْ عَلَى دَامِي أَطَافِرِهِ

وَالنَّاسُ فِي غَمْرَةٍ عَمِيَاءَ لَا وَتَرَ
لِنَاشِدِيهِ، وَلَا نَجْمٍ لِسَامِرِهِ

مَا الْخَطْبُ بِالنَّهْرِ مُجْرِي الرُّوحِ فِي بَلَدٍ
فَرِدَ رَقِيقِي حَوَاشِي الذِّكْرِ دَائِرِهِ

كَالْخَطْبِ يَنْوِي لَهُ كَوْنٌ بِجُمْلَتِهِ
إِذَا أَصَابَ السُّرْدَى شُعْباً بِشَاعِرِهِ



مَا لِلْمَلَاعِبِ فِي بُنْيَانٍ مُقْفِرَةٍ
وَلِلْمَنَاهِلِ عُطْلًا مِنْ حَرَائِرِهِ

وَلِلْمَآذِنِ فِي الْفَيْحَاءِ كَاسِيفَةٍ
كَخَاشِعِ السُّرُورِ فِي دَاجِي مَقَابِرِهِ

وَلِلْأَصَائِلِ وَالْأَسْحَارِ أَنْخَنَهَا
عَاتٍ مِنَ الرِّيحِ إِرْهَاقًا بِحَافِرِهِ

وَلِلْحَدَاوِلِ أَنْتَ مُجَرَّحَةٌ
كَأَنَّهَا حَمَلٌ فِي كَفٍّ نَاجِرِهِ

وَلِلنَّدَى فِي الثَّرَى جَهَشٌ وَوَسْوَسةٌ
كَأَنَّهَا هَمَسَاتٌ فِي ضَمَائِرِهِ

أَوْدَى الْقَرِيضُ فَلِلْأَحْزَانِ مَا لَيْسَتْ
عَلَى سَلِيلِ الدَّرَارِي مِنْ عِبَاقِرِهِ



شَوْقِي أَتَذْكُرُ إِذْ «عَالِيهِ» مَوْعِدُنَا
بِمَنَا وَمَا نَامَ دَهْرٌ عَنْ مَقَادِرِهِ

وَأَنْتَ تَحْتَ يَدِ الْآسِي وَرَأْفَتِهِ
وَبَيْنَ كُلِّ ضَعِيفِ الْقَلْبِ خَائِرِهِ

وَلَا تَيْسَامِتِكَ الصُّفْرَاءُ رَجَفَتْهَا
كَالنَّجْمِ خَلْفَ رَفِيقٍ مِنْ سَتَائِرِهِ

وَنَحْنُ حَوْلَكَ عُكَّافٌ عَلَى صَنَمٍ
فِي الْجَاهِلِيَّةِ مَاضِي الْبَطْشِ قَاهِرِهِ...؟

سَأَلْتَنِيهِ رِثَاءً... خُذْهُ مِنْ كَيْدِي
لَا يُؤْخَذُ الشَّيْءُ إِلَّا مِنْ مَصَادِرِهِ



تَغَرَّبَ الْحُسْنُ وَالْإِحْسَانُ فَالْتَمَسَا
وَجْهًا مِنَ الْأَرْضِ هَشَّاشًا لِزَائِرِهِ

لَا يَسْتَوِي الْمَجْدُ إِلَّا فِي مَفَارِقِهِ
وَلَا يُصَفَّقُ إِلَّا فِي ضَفَائِرِهِ

مَا غَادَرَا بَلَدًا إِلَّا إِلَى بَلَدٍ
وَالْحَرُّ يُلْهَبُ مِنْ حَدَثِي مُسَافِرِهِ

حَتَّى أَطْلَأَ عَلَى مِصْرَ فَرَاعَهُمَا
مَا زَعَرَ النَّيْلُ مِنْ إِبْدَاعِ سَاحِرِهِ

فَالْقِيَا بِعَصَا التُّرْحَالِ وَاعْتَصَمَا
بِضَفَّتَيْهِ وَهَامَا فِي حَوَاضِرِهِ

فَأُطْعِمَ الْجُودُ مِنْ كَفِّي قَسَاوِرِهِ
وَأَشْرَبَ الْحُسْنُ مِنْ عَيْنِي جَاذِرِهِ

يَا مِصْرُ مَا انْفَتَحَتْ عَيْنٌ عَلَى حَسَنِ
إِلَّا وَأُطْلِفَتْ أَلْفًا مِنْ نَظَائِرِهِ

وَلَا تَفْتَقَرِ الْافْكَارُ عَنْ أَدَبٍ
إِلَّا وَأَنْبَتَ رَوْضاً مِنْ بَوَاكِيرِهِ

لُبَّانُ يَأْ مِصْرُ فِي مَطَامِحِهِ
كَمَا عَلِمْتَ وَمِصْرُ فِي مَفَاخِرِهِ

هَلْ كَانَ قَلْبُكَ إِلَّا فِي حَوَانِجِهِ
أَوْ كَانَ دَمْعُكَ إِلَّا فِي مُحَاجِرِهِ

أَوْ كَانَ مِنْبْتُ مِصْرٍ غَيْرَ مِنْبْتِهِ
أَوْ كَانَ شَاعِرُ مِصْرٍ غَيْرَ شَاعِرِهِ...؟

قِيَارَةُ الْبَيْلِ كَمْ غَنِيَتْ قَافِيَةٌ
فِي مِسْمَعِ الدُّعْرِ مَسْرَاهَا وَخَاطِرِهِ

لَوْ عَادَ فِرْعَوْنُ كَانَتْ مِنْ ذَخَائِرِهِ
أَوْ خُتِمَ الْخُلْدُ كَانَتْ فِي خَنَاصِرِهِ



أمين نخلة

(١٩٧٦-١٩٠١)

ولد أمين نخلة في ١٩٠١/٢/١١ في قرية «مَجْدِيل» «المُعُوش» بالقرب من الباروك في قضاء الشوف في جبل لبنان. وهو يملك منزلين: واحد في «المطيلة» حيث كانت مكتبته التي نُهبَ قسم منها في الحرب اللبنانية، والآخر في الباروك. هكذا ترعرع على صفاء الماء ولألاء الضياء، في بلاد الجبل بين «نبع الصفا» و«نبع الباروك»، في تلك البقعة الريفية الخلابة من لبنان، التي صوّرها لنا في كتابه «المفكرة الريفية» (١٩٤٢) الذي تفوح منه روائح الوعر والشيخ والوزال وعبق التراب اللبناني الطيب. فتح عينيه على الأدب والشعر في كنف والده الشاعر رشيد نخلة، أمير الزجل في لبنان، ونهل من مكتبته التي تضم كنوز الشعر والنثر. درس في بيروت على يدي الشيخ عبدالله البستاني، شيخ الأساتذة في ذلك الزمان، فتمكن من العربية. ثم نال من الجامعة السورية بدمشق شهادة الحقوق، كما حصل على شهادة الحقوق الإدارية من معهد الحقوق الفرنسي في بيروت. كان يقول لي: «تستطيع أن تميز بين الأديب المحامي وسواه ممن ليس محامياً، من أسلوبه في تناول موضوعه، وطريقته في عرض حجته!» وهذا ما يقوله عنه أنطون قازان^(١): «يوم تتلاقى المحاماة وموهبة البيان يعلو بناء فكري معافى. فالأولى تمده بالتركيز والانضباط ونفاذ العين، والثانية تأتيه بمجلوب الذوق والأناقة وحسن الأداء، ليغدو المحامي الأديب أبعدهم عن العثار وأقربهم إلى الدقة وبراعة المعالجة».

تمكن الأمين من اللغة العربية كما تمكن من اللغة الفرنسية، وتأثر بالأدب وبالشعر الفرنسي، وكان يُعدُّ نفسه ليكون أديباً بهذه اللغة الجميلة المدهشة. كان كثير القراءة في كتب الأصول والمراجع العربية القديمة متأثراً بالأسلوب

^(١) أدب وأدباء، الجزء الأول، الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت، طبعة أولى ١٩٧٤، (ص ٢٤١).

العربي الفصيح والبليغ، وكان للجاحظ عنده منزلة خاصة. وهو يذكر في حديث له، أن السيوطي في «الطبقات» نقل هذه الجملة التي يظن أنها للزبيدي قوله: «رضيتُ في اللجنة بكتب الجاحظ عوضاً عن نعيمها».

يتفرد أمين نخلة في أنه استطاع أن يكون أديباً كبيراً وشاعراً كبيراً. فإذا استعرضنا تاريخ الأدب العربي الطويل الذي يزيد على الخمسة عشر قرناً من الزمن، أو تاريخ الأدب عند سائر الشعوب، نجد أنه من النادر أن يوجد أديب يجمع بين الإبداع في فنّ النثر والإبداع في فنّ الشعر.

أمين نخلة تساوت عنده كفتا الميزان: كفة النثر وكفة الشعر...! ويتفرد أمين نخلة كذلك، في أنه خير من يمثل المدرسة «البرناسيّة» أو مدرسة «الفنّ للفنّ» في الأدب العربي الحديث.

حاول العديد من الأدباء والشعراء تقليد أسلوب أمين نخلة، لكنهم قصّروا دونه. فكتابه «المفكرة الريفية» هو فتح جديد في النثر العربي.

أمين نخلة كاتب محكّك، أنيق، جوهري صائغ خبير بصناعة الكلام. وهو يقول في كتابه «تحت قناطر أرسطو»^(١): «إنه في الأدب لا يقال: قديم، ولا يقال: جديد. فإنّما الأدب كدّ على الحقّ ووَلَّه بالجمال، تسقط عتمة الآباد ألف مرّة على الصنيع الفنّي الذي غُمس في ألوان الوَلَّه والكدّ، وهو سالم، معافى لا يأخذ منه الليل حرفاً واحداً. فالجيد جيّد على كل عصر، والتافه تافه أبداً!»

ثمّ يورد شيئاً من هذا القبيل في مكان آخر من كتابه هذا (ص ٤٢)، فيقول: «إن الصنيع الفنّي، في رأينا، ينهض بقائمتين: المعنى من جانب، والمبنى من آخر، وإن الفنّ كلّهُ إنّما هو في قيام هذا النهوض، وإننا نحن لا نحفل إلاّ بمعنى موفّق في لفظ موفّق. ونزيد، اليوم، إن الذين عاشوا على المعاني، في كلّ أدب، من آداب الأمم، وصرفوا أقلامهم عن الديباجة، قد تقلّص ظلهم وخفّت ذكْرهم. هكذا يقال في الذين عبدوا الأوعية، وانصرفوا عن الأشربة. فإنّ ترك هذه خطأ، وترك تلك خطأ، أيضاً! أمّا الأدب الباقي، أي أدب الصحة التامة، فهو ذو المعنى الصحيح، في المبنى الصحيح: ابتداءً في الفكر، وافتتان بالتعبير، وألفاظ تلتصع،

(١) الطبعة الأولى، مطبعة الجريدة - بيروت، سنة ١٩٥٤، (ص ٢٠).

وخواطر تُشرق. وهو الذي يظلّ في عافية ما ظلّت الشمس في الدوران...»
صدق الأمين فهو في نثره وشعره صاحب ميسم خاص به، يعرف القارئ
نكهة أدبه ويشم رائحته من بعيد، فالميسم النخلي حليّ واضح.

هو في شعره، كما في نثره، مولع بالصناعة وتصيّد اللفظة التي تقع موقعها
في السياق فتأتي حفرًا وتنزيلًا! وهو شاعر بارع في شكّ اللؤلؤ وفنّ المسك
بالكفين — كما كان يقول رحمه الله — لأن المسك لا تفوح رائحته إلا متى
سُحق وُقّت بالكفين. وهو على سَنَةِ الجاحظ الذي يقول: «الشأن في اللفظ».
كان الأمين مولعًا بالجمال — ليس فقط جمال اللفظة — تهزّه المرأة الجميلة الأنيقة
الذكية، كما تهزّه الكلمة الحلوة. وهو لم يوقف أكثر شعره على المزاة وأشياءها
— كما فعل الشاعر الكبير نزار قباني — ولكنّه اكتفى بذكر ثوبها ومعطفها
وقميصها ومنديلها ومشطها وكحلها وقُرْطُها وحليّها، كما تناول خصرها وفمها
وشفتيها وأظفارها، من دون أن يغوص على أعماق نفسها ويكشف أسرارها
وسرائرها! هو عفيفٌ في غزله كما هو عفيفٌ بلسانه، يَرِدُ ولا ينهل، بل يكفي
بأن يمتّع نظره بالجمال دون أن يدنسه!

شعر الأمين شعر الصحو، شعر الشعاب العالية، والأنسام النديّة، شعر
الضوء والخضرة والأنداء! فيه من شميم عرار نجد، ومن شَمّ وضَمّ وعبقٍ وطيب!
شعره ينضح بماء الزهر وعطر الورد. يصحّ في أدب أمين نخلة ما قاله ابن الأنباري
في قولهم في النداء على الباقلَاء: «شرق الغداة طريّ...!»

وهو يرى، كما يقول لنا في «ذات العماد» (ص ١٤٤):

«إنّ الأمر في الشعر هو في توسيع الحياة بالخيال، أي بما يتشبه فيه من
صورها، فيزيد الناس فهمًا لأشياءها، وشعورًا بها. وأنّه لذلك ما قيل: «هذا
شاعر بعيد الخيال، وإذا آخر لم يُكتب الفسح لخياله...!»

وإنّ الشعر يطلب للفائدة، وللذة في آن معًا. فالذين قالوا بشدان اللّذة،
وحدها، سوا أن هذه لتي يتمسكون بها إنّما تدحل في باب مُوائد، أيضًا. إذ
إنّ ما يتركه الشعر في خواطر القلوب من سَعَةِ وريّ، لا بدّ له من أن يفعل في
ترقيق الشعور، وإرهاق الحسّ، ورفع الذوق.»

ثمّ يتناول قضية القديم والحديث في الشعر، وهي القضية التي يشار حولها الجدل، فيقول (ص ١٤٥): «إنّ في قضية الشعر، لا دخل لتقدّم الزمن، وتأخره. فلا قديم في الإحادة، ولا جديد! بل المدار على الإتيان بالجيد، وما عدا ذلك هو كلام لا طائل تحته. إذ إنه في كل زمن، لا يبرح الجيد جديداً، والساقط ساقطاً.» وهو من القائلين إن الفن، والأدب خاصة، ابن الصعوبة، والصعوبة لا تعني الإبهام. وفي رأيه أن الكتابة المبهمة ليس عيبها في كثرة المعاني، بل في خلوها منها. ففي «القصيدة السوداء» يبرع الأمين في اختيار الكلمات والأخيلة، ويوفق في خلق الجوّ الشعري، فتأتي الديباجة الشعرية منسجمة مع الأداء، فيقول:

القصيدة السوداء:

[شهرت هذه القصيدة بهذا اللقب، فأبقي لها هنا:]

لا تعجل، فالليل أندى وأبرد،
يا بياض الصباح، والحسن أسوداً!
ليلتي ليلتان في الحلك الرطب،
فجنح مضى، وجنح كأن قد...
وكأني على الغصون، من اللين،
وهز الثمار، ما تتأوّد.
في النسيم العبيق، في النّفس الحلو،
فيا طيب مسكة تنهداً!
سيت: نحن العبيد، في مجدك الأسود،
أهل البياض، نشقى ونسعد.
من حوالي فرقيك، في مسحة الطرّة،
شيء كأنه يتوعد.
وعلى مسقط القميص، إلى الخصر،
وعند انفلاته جهدٌ مُجهّد.
يشهد اللين، والملاسة، والزّلقُ

بأنّي في غمّ ما متوسّد.
ألف غصن في ألف هزّة غصن،
وقيام مع الغصون ومقعد.
كان أولى لو كنتُ آخذ بالخصر،
ولكن يكاد بالكفّ يُعقد!
سَلِمَ الخصر، فهو ينحطّ بالحمل،
ويناد حيثما يتأيد.

ظاهر في هذه القصيدة الرائعة دقّة الصنعة وحسن انتقاء اللفظ الذي يلائم
الجوّ الشعري، فكأنما هو جوّ نواصي بغداد ذي زمن بني العباس، هيّأه لنا الأمين،
وهو سيّد التطريب والترقيص، فكأن ما يفعله في قصيدته هذه هو فتّ المسك
بالكفينّ ليعبق الطيب ويضوع، ثم يتركنا نشاوي نرقص طرباً مع هذا الدفق من
الجمال والموسيقى المرقصة. إنه شك لؤلؤ...!

في يقينه أنه ليس على الشعر أن يكون وعاء للفكر، بل هو عنده يدور على
اللطف والإشراق وبراعة المعنى وصفاء الأسلوب. وهو يأخذ على هذا الجيل من
الأدباء والشعراء — كما أخذ على جيله هو — عدم التمكن من اللغة والغوص
على أسرارها، ومن أساليب التعبير وفنون القول. وهو يعبر عن ذلك خير تعبير،
حيث يقول في كتابه «في الهواء الطلق»^(١):

«كان الجيل الماضي في الشعر العربي، والنثر العربي، أكثر عناية منّا
بأساليب الفصاحة. كان واحدهم، ربما قضى ليلته في التفتيش عن لفظة رشيقة،
تؤدي معنى يريد، لم تؤده أخت لها، جاءته أول ما تمثّل المعنى في خاطره!»
أمين نخلة يرى أن ذلك من صفات الشاعر المطبوع. فإن المطبوعين على
الشعر هم الذين يفهمون معنى معاودة النظر، طلباً للجميل القول في أبعد غاياته.
فالشاعر المطبوع يكون حبّ الجمال في غريزته. أمّا متخلّفو الطبع فهم لا
يفهمون معاودة النظر، ولا طلب الجمال، ولا غايات بعيدة.

(١) مطبوعات «دار مكتبة الحياة» في بيروت ١٩٦٧، (ص ٤٩-٥١).

هكذا نجد أن الشعر عنده يُنال بالجدّ والمثابرة، وأن السليقة هي الشرط
المقدّم، وإلاّ جاء الشعر حبراً لا يلتصع. فالفن ليس ابن السهولة — كما ذكرنا —
بل هو وليد الكدّ والجهد والعرق والذوق الرفيع...!

من المعروف أن أمين نخلة يهتم كثيراً بالصناعة، بل هو شديد التمسك بها.
واللغة عنده شيء بالغ الأهمية، فهي مادة الكتابة. ولا يمكن الشاعر أو الكاتب
أن يُقدّم على الكتابة ونظم الشعر إذا لم يكن متمكناً من اللغة تماماً. كما إن
الرسام لا يمكن أن يتقن فنّ الرسم إذا لم يبرع في مزج الألوان، وكذلك الموسيقي
إذا لم يسيطر على مفاتيح النغم!

وهو يرى أن الوقوف على اللغة دون المعرفة بفنون التصرف بها، في باب
تصوير الخواطر باللفظ، لا يجعل أحدهم كاتباً، ولا شاعراً. إذا كانت اللغة هي
الثوب، فأين البدن؟ وإذا كانت البدن، فأين الروح؟ وهو يشترط على من يريد
أن يتكلم بلغة الآلهة — أي بالشعر —، على حدّ قول قدماء الإغريق، أن يجيد
التكلم بلغة الناس أولاً، لأنه لا بدّ للشاعر من معرفة الأوضاع — في معرفة النحو
والتصريف مثلاً...

وهو في شعره يتناول المرأة، ويتفنن في وصف ثوبها وجسدها وأشياءها.
ينظم في «الكحل» و«العقد الطويل» و«القميص الأزرق» و«المعطف» و«الحبيب
الأسمر» و«الشفة» و«الفم» و«الثوب الأخضر» و«المشط» و«الأطافر»
و«المناديل»... فهو لا يشقى في حبّه ولا يُعفّر جبينه في لوعة الحبّ. المرأة عنده
دمية أنيقة جميلة، يهيمّ منها جمالها وأناقته وزينتها، هي المرأة من الخارج أكثر مما
هي المرأة من الداخل. هي المرأة التي تراها الحواس وليست بعواطفها ومشاعرها
وأحاسيسها. وهو لا يعريها كما يفعل بعض شعراء الغزل.

فالمرأة في شعر أمين نخلة متأنقة، مزوّدة، تهتم بزینتها وتبرّجها. وهو في حبّه
رفيق غير قاس، عفيف وغير عنيف. الحبّ عنده يهبط كهبوط الندى، أو يحطّ
كالفراشات على الأزهار. لا تصحبه شهوة جاححة، هو أخذ برفق ولين، وليس
فيه تذلل للحبيب ولا انكسار، بل فيه تدلّل وغنج ودلع. هو في شعره الغزلي
طالب جمال يتفنن في وصف محبوبته وما يسبغ عليها من غوى وإغراء. والمرأة في

شعره نادراً ما نجد وصفاً لروحها أو غوصاً على نفسياتها أو تحليلاً لشخصيتها، بل إنه يقف عند جسدها ومظهرها الخارجي.

وهو لم يلتفت في شعره إلى القضايا الاجتماعية والسياسية التي حدثت في عصره — وإن كنا نجد في ديوانه بعض القصائد من «الاخوانيات» و«الرثائيات» تناولت مواضيع المناسبات العابرة — فهو قد انصرف في شعره إلى الهموم الجمالية، فشعره برناسي فيه أكثر خصائص المدرسة البرناسية، يلتفت إلى اللفظة يختارها، وإلى الصورة الشعرية والقافية والوزن. همه أن يصف فستان حبيبته ومعطفها ومشطها وقميصها وعقلها وزينتها وكحل عينيها. عاش في عالمه الجمالي المتزف الخاص:

أمنستُ بالتدقيق، والضبط يا واضع الخط على الخط

هنا يظهر لنا براعته في وصف ترج المرأة التي ترسم حاجبيها، أو تتكحل، أو تضع أحمر الشفاه، وتمكنه من قواعد الخط العربي، وكان ممن يجيدونه ويعرفون قواعده وضوابطه وأسراره.

لأمين نخلة ملكة خاصة في تصيد اللفظة، والصياغة عنده تقوم على أسس الجمالية التي لها طقوس ومراسم. صاحب حسن مرهف وذوق سليم في اختيار الكلمة، يكفي أحياناً بالتلميح دون التصريح، وبالإشارة دون الاستفاضة.

«أمين نخلة صاحب ميسم خاص في الكتابة ومن أهل التنخل والنوق العالي. وهو في عالم الأدب والشعر مَنْ هو في البحث عن لفظ، أو النبش عن معنى، أو طرفة، أو ملحّة، أو نكتة، أو قول مستحسن مستساغ تنقطع على مثله الأنفاس.

أمين نخلة سيّد من أسياد الكلمة ومن أبرع المنشئين في العربية بعد الجاحظ. يوفق إلى اختيار اللفظة كما يوفق إلى إنزالها في الجملة، فتقع موقعها وتأتي، من ثم في سياق الكلام، وكأنّها حفر وتنزيل أو كأنّها شك لولو.

وهو في الأدب العربي الحديث نسيج وحده «أبي أن يُنضي مطيّة سواه أو أن يتحلى بحليّ مستعار» كما يقول ابن حزم في «طوق الحمامة». قلّده كثيرون وما استطاع أن يجاريه أحد^(١).

(١) من مقدّمة الدكتور ميشال جحا لكتاب أمين نخلة «الأساتذة في النثر العربي»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بجدة) - بيروت ١٩٩٣، (ص ٦).

يقول صلاح لبكي عن أمين نخلة^(١): «هو نسيج وحده، شاعر لا تجيش في صدره العواطف الجاحمة، ولا يعاني ما في تساؤل العقل من ألم، ينظم ما يعرض له من خواطر دقيقة ناعمة في بوح كثير من التشهي المستر خلف غلائل من نور. إلا أنه سيد الصياغة بلا منازع، يتخير الألفاظ تخيراً، فلا حشو ولا نقص ولا إفاضة، بل عطاء على قدر المعنى.»

ولكن كمال الشكل عنده متعب، إذا أطال، مجهد حتى ليكاد يضيّع علينا لذة الاستمتاع بنقاوة الرخام، وانسجام الخطوط، وتنادي القسمات، فإذا قصدناه فلنأخذه على مهل، ولنستمع به استمتاع العين بالجواهر الكريمة. إن عناية أمين نخلة بالصياغة جعلت القوافل الطالعة تتهمة باللفظية. إنما هي تهمة العاجز عن اللحاق. أمين نخلة، إذا شئنا المقارنة، أقرب إلى شعراء البرناس الفرنسيين منه إلى أية مدرسة أخرى — وهو ما تفرد به عندنا. ويقول الدكتور أنطون غطّاس كرم عنه^(٢):

«أخذته حرفة الأدب، فعالجه معالجة المستبدّ بعقوبة اللغة، يصطاد جواهرها في معدنها الأولي، يناعم طاقاتها، يفتقها في كدّ ووله. يشتق من كيمياء التفاعل الصوتي ذلك السائل المضيء الذي هو سرّ ميسمه الفريد. كان من مخاطرهم أن سحر عبارته صار زيّ الأناقة المتفردة، وأن الذين تبعوه لم يصيبوا من جذر الأصالة ما أصاب ولا في الملح ما كشف، فأداروا القول على كلام خواء.»

(١) لبنان الشاعر، دار الحضارة - بيروت، طبعة ثانية ١٩٦٤، (ص ٢٥٦).

(٢) جريدة «النهار» الأحد ١٥/٥/١٩٧٧.

الحبيب الأول

أحبك في القنوط، وفي التمني،
أحبك فوق ما وسعت ضلوعي،
هوى مترنح الأعطاف، طلق،
كأنني منك صرت، وصرت مني!
فوق مدى يدي، وبلوغ ظني
على سهل الشياب المطمئن

أبوح إذن، فكل هبوب ريح
سينشرنا الصباح على الروابي،
أبوح إذن، فهل تدري الدوالي
أتمتم باسم تغرك فوق كأس،
حديثك عنك في الدنيا، وعنني
على الوادي، على الشجر الأغني
بأنك أنت أقداحي، ودنني؟
وأرشفها، كأنك، أو كأنني...

نعم حبنا، فانظر بعيني،
كأن الصبحو يلعب في ظنوني،
على الوتر الحنون خلعت شوقي،
ففي النغم العميق إليك أمشي،
وعرس للمنى، فاسمع بأذني!
ويخفق في ضلوعي ألف غصن
وماج هوائي في آه المغني
وأسلك جانب الوتر المرن...

المعطف

يا بُنَّ اليمانيـنا!	بي المحبوبة السـمراء
أضاع الرأي ساقينا	فمُ الإبريق، أم فمها؟
أم جرَّت فساتينا؟	وَفَتْ المسك بالكفين،
أم حلَّت بوادينا	وشهرُ النور، والبستان،
والديـاج، واللينا	بروحي معطف الديـاج،
وما دارت به حينا	وما مسَّت بطائشة،
ولا يخفي العناوينا	وما يُخفيه من كُـب،
من حكم جرى فينا	وما في طاعة الأزرار
وشي، كدَن يهوينـا	وما بالصُّدر من أمار
فيا عنـباً، ويا تينا...	عنـاقيد، ودحرجة

البلبل

قلبٌ على الغصن، أم للغصن فرعان!
يا نظراً حيرت عيني، ووجداني
أرقُ حسٍّ، وأحلى زينةً، جُمعا
للبلبل المعنلي في شهر نيسانِ
صوتان، لا يستجيب الروضُ غيرهما:
صوتُ المحبِّ، وصوتُ البلبل العاني
في كلِّ مبتلةٍ، باتا، وعاطرةٍ
بين الندى، والشَّذا، ماذا يريدان!

يا لابس الرِّيش أصباغاً محبرةً،
فالرِّيش، والفنُّ المزدانُ شبهانِ
وطالباً من فضاءِ الله منفسحاً
حرّاً الجوانب، لم تأخذه عينانِ
وقاصداً ربوةً، أو ظلَّ منعطفٍ،
على غمائمٍ في وادٍ، وغدرانِ
ومستميحاً فحول الشَّعر قافيةً،
حتى يغني عليها ألفُ ديوانِ
وحائماً، دائراً، وافى منازلنا:
أوتيتَ سؤالك، فانزلْ أرضَ لبنانِ...
هذا فضاءٌ كأنَّ الله فيَّحه،
فكلُّ طيرٍ له فيه جناحان!

لا يعرف الرق، والأقفاص، بلبله،
ولا يغرد إلا فوق أفنان
من أنشأ الأرز أعلاه لنا وطناً،
كي يسحب الذيل فيه الناعم، الهاني
إن الكريم الذي أعطى بلا كدر
لم يخلق الطير، والأقفاص، في آن!
غنت بلا بل لبنان بنعمته
على عيون، وزاكت فوق أغصان
تبيت تسأل، تحت الشرق، خالقها
أن لا يُقيد فيه صوت إنسان...



يا طائر الخمر: إن جئت الشمال على
كف العناية من لطف، وتحنان
وجلت في سفحه، حتى انحدرت إلى
قاع على اللج ضافي الظل، نديان
وأعجبك سطوح الحي عالية،
تمسي، وتصبح، من سطح إلى ثان
ورحت تصدح بين الدور، مغتبطاً
برفرق أخضر، أو قرميد قاني
فاخفض جناحك عني في جوانبها،
واهتف بصوتي ها، وانظر بأجفاني
وقل: «مُعْنَوْنَةُ الْكُتُب الَّتِي طُوِيَتْ،
قد جئت أسردها في بعض الحاني»
لعل سرباً نأت عني منازلها،
يدير سمع الهوى للبلبل الداني .

الشَّلَالُ

يُراد بالشَّلَال هنا: الموضع العالي في مجرى النهر،
ينحدر منه الماء (ولا حرج في أن يقال شَلَّ السَّيْلُ، أو
النهر، ماءه، فهو شَلَالٌ، وإن لم يرد في معن اللغة. فإنَّ
العرب تقول: شَلَّتْ العين دمعها، أرسلته. والعربية يقع
فيها التثقل لأدنى ملائسة).

وتمَّ ايلُ بالقامة الهيفاءِ	طاولُ الهُضْبِ، يا عمود الماءِ،
كخطيط معطف الحسناءِ!	يا أبا الأخضر المخطَّط في السهلِ،
لرقص الشُّعاع في الأفياءِ!	يا أبا الأزرق المصفَّق في النهرِ،
سفة لمت من عليّ الأوداءِ	منَّة أنت من حياةٍ، وخصبٍ،
ليت لي منك فضل ذاك الرِّدَاءِ...	تنسجُ الخصب للمروج رداءً،
وإن كنتُ ساكنَ الصَّحراءِ!	وأنا ابنُ الغمام، مخضوضر الذَّهنِ،

وراي القصيدة العصماءِ:	يا لسانَ الجبالِ في خطبة العزِّ،
مؤذِّنات بالدولة الخضرَاءِ	لك تلك الصيحات في كلِّ وادٍ،
عنك رطب الألفاظ، رطب الأدياءِ	نقلَ البلبِلُ الطروبُ حديثاً
فرقت في الليلة الزُّرقاءِ...	ما تُرى قلتَ للصُّخور حوائيكِ،

منه بادٍ، والأصلُ في الجوزاءِ!	يا عمودَ الجلال، في الأرضِ فرعٌ
--------------------------------	---------------------------------

يا لواءَ اللاأواءِ، من كلِّ لونٍ
يا أخا الغيثِ، يا أخا النهرِ، والبحرِ،
أنتَ حبلٌ من فضةٍ، عقوده
أنتَ حلْمُ الحسناءِ في ليلةِ البدرِ
ألفٌ أنتَ خطها قلمُ الله،
غير أني أراك أشبه شيءٍ
نحن، أهلُ الخيالِ، نُنبت للناسِ
وترانا غمضي، وقد طلع النبتُ،

نسجته أصابعُ الأضواءِ!
وقوسِ الغمامِ، والأنواءِ!
بين هذا الوادي، وهذا الفضاءِ
بطيفِ الجنَّةِ البيضاءِ
لأحلى الصَّحائفِ الزُّهرَاءِ
مجارِي خواطِرِ الشعراءِ
بأقلامنا ربيعَ الرَّجاءِ
وهشَّت جوانبُ الغبراءِ...



شفيق المعلوف

(١٩٠٥-١٩٧٧)

ينتمي الشاعر شفيق المعلوف إلى أسرة عُرفت بالأدب والشعر: والده عيسى اسكندر المعلوف (١٨٦٩-١٩٥٦)، المؤرخ الشهير الذي وضع العديد من المؤلفات التي نشر بعضها، وقسم كبير منها لم ينشر حتى اليوم. وشقيقه فوزي المعلوف (١٨٩٩-١٩٣٠)، شاعر من شعراء المهجر المعروفين. ورياض المعلوف (١٩١٢-...)؛ وأخواله، قيصر المعلوف، وشاهين المعلوف، وميشال المعلوف — أول رئيس للعُصبة الاندلسيّة — كلهم شعراء.

في هذه البيئة الأدبية الراقية، والمناخ الأدبي الرائع، نشأ شفيق المعلوف، وهو من أهم شعراء المهجر الجنوبي (البرازيل).

ولد في زحلة سنة ١٩٠٥، وفيها تعلّم؛ ثمّ انتقل سنة ١٩٢٢ إلى دمشق، ليحرر في جريدة «ألف باء». نظم أول ديوان له «الأحلام» في دمشق، وكان عمره ثمانية عشر عاماً، ونشره فيما بعد في بيروت سنة ١٩٢٦، فلاقى صدى لدى الشعراء والأدباء.

ثمّ رحل الشاعر إلى البرازيل سنة ١٩٢٦، وعاش في مدينة (سان باولو). نشر الشاعر شفيق المعلوف بضعة دواوين، هي: «الأحلام»، «عبقر»، «نداء المجاذيف»، «لكل زهرة عبقر»، «عيناك مهرجان» و«سنابل راعوث». «عبقر» هي ملحمة شعرية، وضع لها مقدّمة تقع في ١٣٥ صفحة.

تولى الشاعر رئاسة «العصبة الاندلسية» وهي الجمعية الأدبية التي تأسست في البرازيل (أميركا الجنوبية) سنة ١٩٣٣، على غرار «الرابطة القلمية» التي تأسست في أميركا الشمالية سنة ١٩٢٠. ظل ينفق على مجلة «العُصبة» الشهرية التي صدرت سنة ١٩٣٥ إلى أن احتجبت سنة ١٩٥٣ — وقد صدر منها ١٣ مجلداً — والتي تُعد في طليعة المجلات العربية.

يقول شفيق المعلوف في مقابلة أجريت معه عن مجلة «العُصبة الاندلسية»، ما يلي^(١):

«هي مجلة أدبية هامة، حفظت الكثير من الأدب المهجري، في أميركا الجنوبية، من الضياع.»

الشاعر شكر الله الجُرّ، هو صاحب فكرة تأسيس العُصبة الاندلسية التي أنشأها ميشال نعمان المعلوف ورأسها.

خلفه الشاعر القروي، فشفيق المعلوف الذي كان آخر رئيس لها، وقد ضمت ١٧ شاعراً وأديباً.

ويقول محمد قره علي^(٢) نقلاً عن شفيق المعلوف، إنه كان يكتب في العدد الواحد خمس مقالات، في مواضيع مختلفة ومتباينة وتواقع مستعارة. وأما عبد اللطيف اليونس، فيقول عنه^(٣):

«يمتاز شعر شفيق المعلوف بالديباجة العربية المصقولة، والنغم الهادي الرصين، والجرس القوي الصافي، والكلمة الأنيقة المنتقاة، والخيال الرائع والصور البديعة.»

ويقول كذلك: «شفيق المعلوف شاعر العاطفة، وشاعر الصناعة، وشاعر الواقعية وشاعر الخيال. تضافرت في شعره هذه الأجنحة الأربعة لكي تحمله إلى أبعد الآفاق، وتبني له برجاً خاصاً في سماء الأدب المهجري، مستقلاً عن بروج الشعراء الآخرين.»

الحنين:

يمتاز شعره بالحنين إلى الوطن، شأن شعراء المهجر، يحن الشاعر إلى مراتع الصبا، وإلى الأهل والخلان، إلى الذكريات يللمها على ضفتي وادي زحلة، وإلى جبال لبنان وسهوله وينابيعه. الشاعر محبّ لوطنه، مفتون بجماله، غناه كأجمل ما

(١) مجلة الحكمة، مجلد ٤، عدد ١، آب (أغسطس) ١٩٥٥.

(٢) مجلة الأسبوع العربي، العدد ١١١٥، ١٩٨١/٢/٢٣ (في هذا المقال ينقل عنه إنه هاجر سنة ١٩٢٤).

(٣) راجع كتاب عبد اللطيف اليونس: «شاعر عبقر وأهazيج الفن»، الطبعة الأولى ١٩٦٦، مطابع مؤسسة الإنتاج الطباعي في بيروت.

يكون الغناء. وصف مأساة الاغتراب التي يعيشها المغترب اللبناني الذي يكوي بنار الشوق والبعاد.

والشاعر يتغنى بوطنه الذي يريده أن يكون مستقلاً شامخاً، غير راسف في قيود المستعمر، فيقول في قصيدة «في ذمة الزمان»:

موطني موطني الغريب ولا أملك فيه حتى الحصى والترابا
ورده في فم الدخيل فما يَمُتُ رداً إلا وجدت سرايا
بلد تأنف الصوادح فيه أن يساكن في الخراب الغرابا
ومغان ضاقت على قاطنيتها هجروها وأغلقوا الأبوابا
وفي قصيدة «وكرر لبنان»^(١) يقول:

هو لبنان ما أردناه إلا مثلما كان منذ كان الأوالي
ما أردناه غير نور على السفح وفوق الهضاب بعض ظلال
وأمان تفر في زبد الشط لبعض القرى وبعض التلال
يصل الشرق بالمغرب كالشمس ويهدي الأحيال بالأحيال
من قصيدة «لبنان»:

تمخض ولذ للعلى كوكبك فيا صخر لبنان ما أخصبك!
ويتغنى برحلة:

أي حي في ذراها لم يقل بلدة الحسن وكوخ الشعر رحلة
يقول الياس أبو شبكة في «شفيق المعلوف»^(٢):

«ما أعرف شاعراً سكب شعره فيه وسكب في شعره كشفيق المعلوف...

وكثيراً ما كنا نجتمع على ضفة اليردوني في رحلة، فلا أفرق بين حديثه

وصمته، وما يشيع في نفسه ويقلب به لسانه، فكلاهما واحد هو الشعر...

... وفي هذا دليل على الطبع الصادق في شعر شفيق المعلوف، فهو لا يُنزل

كلمة إلا جرت بها سجيته، ولا يُرسل قافية إلا اتصل لنفسه حس بها.

ولشعر شفيق مزية اللغة، فهي مطبوعة في نفسه كالشاعرية نفسها، لا يجهد

(١) سنابل راعوث، قصائد مختارة، دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦١، (ص ١٩٧).

(٢) مجلة الأديب، السنة الأولى، تموز (يوليو) ١٩٤٢، (ص ٥٣-٥٤).

في تسويتها، كما لا يجهد في تسوية المعنى، فقد استقام طبعه بهما جميعاً، حتى لو تكلف أن يجيئك بالمسترخي من الكلام لما استطاع.

... ويمتاز قرار النغم في بيت شفيق، باستبطانه فكرة أو صورة، ويمتاز البيت كله بثلاث: الموسيقى، الصورة والفكرة.

ويمتاز شعر شفيق معلوف بثقافة وفنّ، لا يكلف فيه ولا يعمل حتى كأن الفكرة تصطفي الفنّ من تلقائها.»

في تقديم ديوانه «نداء المجاذيف»^(١) يقول:
«إلى وطن أريد أبناءه أسياداً للغد، لا عبيداً للأمس. إلى لبنان، البوتقة التي ينصهر فيها بخدان: مجد فينيقيا، ومجد العرب.»

وفي قصيدة نظمها يودّع فيها رحلة سنة ١٩٢٦، يقول لماذا أثر الهجرة:
وطني موطنُ الغريبِ ولا أملكُ منه حتّى الحصَى والزّابا
لكن الشاعر المهاجر لم يغب عن عينه وطنه لبنان. فهو دوماً موصول الشوق إليه، يحنّ للعودة إلى رحلة، فيقول في قصيدة عنوانها «غصّة العائد»^(٢):
سائل زُحيلة لا جئت دواليها أيّ العناقيد لم يُعصر لنا فيها
فلا المنازلُ قلبي بعدُ يعرفها ولا الكرومُ التي كُنّا نغاديهما
ثمّ يخاطب لبنان فيقول:

لبنانُ أُرزكُ للأيام أشرعةً خضرٌ تُنشرُ في الدنيا مطاويها
وفي ذراكِ القرى والأنجمُ ازدحمتُ حتّى تعثرَ عاليها بدانيها
وهو يتغنّى بأرز لبنان، فيقول في قصيدة عنوانها «جنوع الصوّان»^(٣):
أرّزَ لبنانَ هادنتك العوادي هل يرى الصخرَ ظلّك المنشورُ
يا جنوعَ الصّوّانِ حَسْبُك ما أفنت مناقيرها عليكِ النسرُ
كم فؤادٍ خلف البحار خفوقٍ ودّ لو أنه إليه يطيرُ
يقول الدكتور سهيل إدريس، حول شعر الحنين عند شفيق المعلوف، ما

(١) الصادر في سان باولو ١٩٥١.

(٢) سنابل راحوث، (ص ١٨٦-١٩١).

(٣) المصدر السابق، (ص ١٩٥).

يلمي^(١):

«وأحلى شعر شفيق معلوف وأعذبه هو، دون ريب، شعر الحنين إلى الوطن. ولا شك في أن مؤلف «الأحلام» و«عبر» و«لكل زهرة عبر»، يقف في الصف الأول من «مدرسة المهاجرين الحنّانين». هذه المدرسة التي شقّت لها في الشعر العربي الحديث طريقاً مبتكراً، وطريقة قائمة بذاتها، أغنيا نتاجنا الأدبي بلون يكاد أدبنا القديم لا يعرفه...

... إن في «نداء المجاديف» مظهرين على الأقل: تصوير حنين المهاجر إلى بلاده، واستبغات ذكريات الماضي المجيد. وكلاهما يُعبّران عن حاجة ماسّة من حاجات مجتمعنا العربي. ونحن لا نطلب من الشاعر أن يُجنّد شعره كلّهُ لخدمة وطنه ومجتمعه، ولكننا نطلب منه أن يشعر ببعض حاجات هذا المجتمع وذلك الوطن، ويُغنيها في بعض شعره، وبذلك يشارك في موكب التحرير الذي ينبغي ألا يتخلف عنه كل مواطن.

وحسبُ شفيق معلوف فخراً أن يكون أحد شعراء قلائل أحسّوا بهذه الحقيقة...!»

عبر:

«عبر» هي التي كونت شهرة شفيق المعلوف الشعرية، فلُقّبَ بشاعر عبر. وهي ملحمة شعرية باثني عشر نشيداً مع مقدّمة في ١٣٥ صفحة عن الأساطير العربية، يتناول فيها مباحث أسطورية عن عبادات الجاهلية وخرافات العرب، وما شابهها عند الفرس واليونان والرومان والمصريين والفينيقيين والبابليين والهنود والصينيين وسواهم، مما له علاقة بموضوع الملحمة.

وهو يلاحظ أن الشعراء العرب (القدامى) قلّما أتوا على ذكر الأساطير في شعرهم. فقد عرفوا منذ جاهليتهم الأساطير وعبادة النجوم والأصنام والشمس والقمر، وحتى الأشجار والجبال.

كما عرفوا الخرافات وآمنوا بوجود الجن، وقديماً قال شاعرهم ابن حارثة:

(١) المصدر السابق، (ص ٢٢٤-٢٢٥).

حَيَاةٌ ثُمَّ بَعَثَ ثُمَّ حَشَرَ حَدِيثُ خُرَافَةٍ يَا أُمَّ عَمْرٍو
وعبقري هو موضع أو وادٍ مجهول، تزعم العرب أنه أرض الجنّ. منها كلمة
«عبقري» التي تعني: الكامل من كل شيء، والسيد، والذي ليس فوقه شيء،
والقوي، والشديد، وكل جليل فاخر من الرجال والنساء.

قديمًا زعم العرب أن لكل شاعر «شيطاناً» يوحى إليه الشعر.
والجنّ خلاف الإنس، أو كل ما استتر عن الحواس من الملائكة أو
الشياطين. قال أبو البقاء:

«وظاهر كلام الفلاسفة أن الجنّ والشياطين هم النفوس البشرية، المفارقة
عن الأبدان، بحسب الخير والشر.»

وكان الفرس لا يرمون حجراً، إلاّ ذكروا الله، خشية أن يصيب الحجر
جنياً فيؤذيه فينتقم الجنّي على زعمهم ويُعَذِّب الرامي.
قد نسبوا شعراً للجنّ، واعتقدوا بأن الجنّ هم الذين بنوا بعلبك وتدمر،
وقول الشاعر النابغة الذبياني في ذلك واضح:

إِلَّا سَلِيمَانُ إِذْ قَالَ لِلْإِلَهِ لَهُ قُمْ فِي الْبَرِّيَّةِ فَاحْذُذْهَا عَنِ الْفَنَدِ
وَجَيْشِ الْجَنِّ إِنِّي قَدْ أَذْنْتُ لَهُمْ يَنْوَنُ تَدْمَرَ بِالْصَّقَاحِ وَالْعُمْدِ
كما اعتقدوا بوجود الغول، وهو حيوان خرافي لا وجود له، وهو أحد
المستحيلات، كما قال الشاعر:

قِيلَ إِنْ الْمُسْتَحِيلَ ثَلَاثَةٌ الْغُولُ وَالْعَنْقَاءُ وَالْخِلُّ الْوَفِيُّ...
هنالك أيضاً الطيور الخرافية كالعنقاء والرخ، وهو طائر وهمي كبير، ورد
ذكره في حكايات ألف ليلة وليلة. وطائر الفينيقي أو عنقاء مغرب — وقد ورد في
كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني أخبار كثيرة عن ذلك — وطائر الفينيقي
يرمز إلى القيامة والإنبعاث في العصور المسيحية الأولى، وكان يرمز قبل ذلك إلى
الخلود. وعند الصينيين، هو رمز للسعادة والفضيلة والذكاء.

هناك فوق ذلك كله، نسور لقمان، وطائر الصدى والهامة. كان العرب في
الجاهلية يزعمون أنه يُخَلَقُ من رأس المقتول، ولا يزال يصيح في رأسه إذا لم يؤخذ
بأثره، يقول: اسقوني... اسقوني... حتى يُقتل قاتله ولذلك قيل له «صَدَى».

وهناك الكهانة والعرافة، وشيْقٌ وسطيحٌ، إلى زجر الطير أو العيافة، وهو أن يرموا الطائر بحصاة، أو أن يصيحوا به، فإن ولّاهم في طيرانه ميامنة تفاءلوا، وإن ولّاهم مياسرة تطيروا منه. وهناك «عادُ» البائدة، ويأجوج ومأجوج، وإرم ذات العماد وطسّم وحديس وزرقاء اليمامة.

ليس الهدف هنا الاسترسال بالكلام عن هذه الخرافات والأساطير، إنما مجرد إلقاء الضوء على مطولة «عبقر» وعرض سريع لما تدور عليه من مواضيع. وهذا ما يقوله صلاح لبكي^(١):

«أمّا «عبقر» شفيق معلوف، فليست موضوعاً مجهولاً ينسب إليه العرب كل فائق جليل، على حدّ قول أبي البقاء، في الكليات، استعاره الشاعر ليجعل منه موطناً لكل ما ورد من أساطيرهم...

فعبقر ثورة على الإنسان، على ضعفه، على هوانه وأوهامه. ولولا أن الشاعر قد فتح للخلاص باسم الحبّ الذي يصل دائماً ما انقطع بين الإنسان وربه، لكانت أمثل كتاب للتشاؤم.

عرض الشاعر كل ذلك على لسان أشخاص أسطوريين، متخذاً من أساطير العرب رموزاً. كل ذلك في شعر متنوع الأوزان والقوافي، وفقاً للحركة المتوخاة. لغته طيبة، سهلة الألفاظ، قويّة التراكيب العربية، لا تمتنع على المطالع، ولو كانت محاكاتها تعجز المحرّفين.

فعبقر ملحمة قلّ نظيرها في الشعر اللبناني، ترفع من قدره، وتُعلي مقامه، وهي في المeldonات من الآثار التي تسمح له أن يصمد يوم المقارنة، والمقابلة بغيره من الآداب العالمية.»

يقول ميخائيل نعيمة عن «عبقر»:

«... حلمتُ أحلامك، أو حاولت. وأعني أنني قرأتها راغباً أن تُثير في نفسي انفعالات، كالتي أحسّتها بها نفسك عندما نظمتها. فراقني منها الكثير، وأهمُّه خيالٌ طموح، وفكرٌ جَمُوح، وفوق يأنف المألوف، وحيرةٌ ما بين مجهول ومعروف. تلك صفات من أقدم صفاتنا الشرقيّة الروحيّة. غير أنها تكاد تكون

(١) صلاح لبكي، لبنان الشاعر، دار الحضارة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤، (ص ٢٨١ و ٢٨٥ و ٢٨٦).

جديدة في آدابنا — لا سيما الشعر — لأن شعرنا تحول مع الأجيال من فنٍّ يُصور الروح للروح، إلى صنعة تُبهر العين وتطرب الأذن، وترك القلب يباباً، والفكر ضباباً.

وإني لأحمد الله على انقضاء ذلك العهد. ولا أحفل قط بولولة المولولين، وسخط الساخطين وندب الناديين القائلين إننا اليوم في تيار فرضي أدبية. وإن هذا التيار سيجرف معالمتنا، ويدك معاقلتنا، ويتركنا لا شعر عندنا ولا أدب. ذلك هذان الذين لا يعرفون مقام الأدب، والذين يحصرون قيمة الإنسان في مسكنه وموطنه، ويقيسون الحياة بشروق الشمس وغروبها، وقط لا يحلمون أن الشمس التي تنير عالمهم تُنير عوالم أخرى، وأن وراء شمسهم شمساً، ووراء تلك الشمس شمساً سواها...»

أما أمين الريحاني، فيقول عنها:

«... طالعت الديوان «عبر» مطالعة المتلذذ المتأمل، وقد أبهجته آفاق فيه لألاءة، وأرعشته هاويات صخورها هاوية وقعرها شاوية. وهو في الحالين معجب بإلهام صاحبه وبخياله. وبما في صناعته من براعة وحدة، وبما في فكره من بلاغة ووضوح. لست مبالغاً في قولي إن في ديوانك هذا شيئاً غير يسير من روعة الشعر الأبدية، وفيه للخيال والفكر أمثلة نادرة من القوة والجسارة، وفيه من السلاسة والانسجام والاقتصاد باللفظ ما لا تجده في كثير من القصائد الطويلة والدواوين الضخام.»

«... إن شعراً من طراز «عبر» لا يُدعّيه القلب وحده، ولا المخيلة وحدها، ولا كلاهما معاً، فلا بدّ من الدماغ. فالشعر فردوس صعب المزالق، رائع المهاوي، فيه جبال وأودية وصخور، فيه ينابيع محجوبة، وكنوز مخبوءة، ولا بدّ لك من مُحرك عظيم يلغم به هذه الصخور لتصل إلى الكنوز والينابيع...!

للشاعر شفيق معلوف أطر وأشقة، مربوطة الأطراف بأسلاك سحرية، إلا أن الإطار الذي يتردد عليه كثيراً بل يغرق أحياناً، وأحياناً يقبع فيه حتى يكاد يجعله حداً لحياته، هذا الإطار مُجسّم في ملحمة عبر... حيث يضرب عينيك نوراً لا عهد لك به... وتسمع أصواتاً لم تألفها أذنك... حيث ترى في أبراجها

الإياب

قالها في عهد الانتداب وقد عاد لأول مرة إلى وطنه عام ١٩٣٧^(*)

أَيُّ صَوْتٍ أَدْعَى غَدَاةَ النَّادِي	مِنْ نَدَاءِ الْأَكْبَادِ لِلْأَكْبَادِ
صَدَقْتُ ذِمَّةَ الزَّمَانِ فَعُدْنَا	نَنْفُضُ الْجَمْرَ مِنْ خِلَالِ الرَّمَادِ
هَاكَ مَلْهُى الصَّبَى فَيَا قَلْبُ لَعَلِمُ	ذَكْرِيَاتِي عَلَى ضِفَافِ الْوَادِي
صَفَّقْتُ بِالْجَنَاحِ مُسْتَطَلَعَاتِ	طُلُعَ أَوْكَارِهَا الطُّيُورُ الشَّوَادِي
عَلَيْهَا تَسْتَشْفُ مِنْ خَلَلِ الْأَطْلَالِ	أُظْلَالِ غَابِرِ الْأَعْيَادِ
يَوْمَ أَغْشَى الرِّيَاضَ فِي اللَّيْلَةِ الْقَمَرَاءِ	وَتَبَأُ بَيْنَ الرَّبَى وَالْوَهَادِ
شَارِدًا أُنْشِدُ النُّجُومَ وَفِي جَفْنِي	مَائِي وَبَيْنَ جَنْبِي زَادِي

بِأَلْتِي تَقْطِفُ النُّجُومَ يَدَاهَا	ثُمَّ تَرْمِي بِهِنَّ تَحْتَ وَسَادِي
بِفَتَاةٍ كَأَنَّ أَجْنَحَةَ الشَّحَرُورِ	كَحُلْنِ عَيْنَهَا بِالسَّوَادِ
نَقْلِي يَا يَدَ النَّسِيمِ عَلَى أَهْدَابِهَا	السُّودِ رِيثَةً الْعَوَادِ
إِنْ أَهْدَابُهَا بَقِيَّاتُ أَوْتَارِي	شُدَّتْ إِلَى بَقَايَا فُرَادِي

نَشَطَ الشُّوقُ لِلْإِيَابِ وَنَادَى	بِاسْمِ لَبْنَانَ فِي الضُّلُوعِ مُنَادِي
كَيْفَ لَبْنَانُ وَالْمَغْنُورَةُ كُثُرٌ	لَمْ تَصْفُقْ صَنَاجَتَاهُ لِشَادِي

(*)

يقول جوزف أبو خاطر في كتابه «من وعي الذاكرة» (ص ١٠٠):
«إن شفيق المعلوف ألقى هذه القصيدة في رحلة عام ١٩٣٧ في مأدبة تكريمية أقيمت له في فندق قادري.»

رُبَّ دَاءٍ يَحْزُ لَبْنَانُ فِي الصُّلْبِ
أَمِنْ الْعَائِلِينَ أَنْتَ إِلَيْهِ
قُرْبَ الشَّطِّ فَلْيَقْلِكَ بَيْنَ الْمَوْجِ
هَذِهِ فِي الْفَضَاءِ أَعْلَامُ لَبْنَانِ
يَغْمُرُ الْفَجْرُ مِنْكَبَهَا فَتَنْكَبُ
قِمَمٌ صَدَعَتْ عَلَى الْأَفْقِ بِحَرًّا
تَشْرِبُ الْجِبَالُ مِنْهُ فَهَلَّا

وَلَبْنَانُ مِرًّا الرُّوَادِ
عَمَرَكَ اللَّهُ أُمٌّ مِنَ الْعُرَادِ
وَالشُّوقِ هَوْدَجٌ مُتَهَادِي
عَلَى غُرَّةِ الصَّبَاحِ بَوَادِي
عَلَيْهِ مَشْبُوحَةٌ الْأَعْضَادِ
هَالِجُ اللَّجِّ صَاحِبُ الْإِزْبَادِ
وَلَدَ الْبَحْرُ مِنْ حديدٍ بِلَادِي



مَوْطِنِي مَا رَشَفْتُ وَرَدَكَ إِلَّا
فِي قُلُوبِ الْمَغْرِبِينَ جِرَاحُ
لَا تَلْمِئُهُمْ فِيَوْمَ هَجْرِكَ كَانُوا
يَوْمَ دَفُّوا سَوَاحِلَ الشَّرْقِ بِالْغَرْبِ
كَلَّمَا احْتَكَّتِ الْجَاهِزُ شَعُ
وَزَعَتْهُمْ كَفُّ الرِّيحِ فَهَلَّا
غُصَصُ الْأُمُهَا مَا هِيَ إِلَّا
حَانَ أَنْ يَخْنُقُوا الشُّرَاعَ وَيَطْلُؤُوا
ذَهَبُ الْأَرْضِ، يَعْلَمُ اللَّهُ، مَا
يَا لَطُودِ أَعْنَاقُهُ أَخَذَاتِ
هُوَ لَبْنَانُ هَبْ بَنِيهِ سَيُوفًا
هَبْهُ مُسْتَضَعَفَ الْجَنَابِ فَلَمْ
أَوْ فَهَبْهُ كَمَا تَشَاءُ، فَحَسْبِي

عَادَ عَنْهُ فَمِي بِحُرَّةٍ صَادِي
حَمَلُوهَا عَلَى الْجَبَاهِ الْجِعَادِ
وَعِذَارِي الْعُلَى عَلَى مِيعَادِ
وَلَمْ يَهْدِهِمْ سِوَى الْعِزِّ هَادِي
الْأَفْقِ مِنْهُمْ بِكَوْكَبِ وَقَادِ
جَمَعَتْهُمْ يَدُ النِّسِيمِ الْهَادِي
ذَمَمٌ فِي خَفَارَةِ الْأَوْلَادِ
عَلَّمَ الْفَتْحِ بَعْدَ طُولِ الْجِهَادِ
يَعْدِلُهُ غَيْرُ تَرْبَةِ الْأَجْدَادِ
بِجِبَالِ شَمٍّ مِنْ الْأَجْحَادِ
تَلَفَّظُ الرُّوحِ وَهِيَ فِي الْأَغْمَادِ
يَفْخَرُ بِمَاضِي وَلَا أَرْذَلِي بَتْلَادِ
أَنَّ لَبْنَانَ خَفَقَتْ فِي فُؤَادِي

[نداء المجاهدين]

الفلاح

وَقَلَى الْحَيَاةَ دُيُونَهَا
كَرْمًا وَمَا وَفَيْتُ دُيُونَهُ

وَمَضَى تَشْقُ الْأَرْضِ
قَبْضُهُ بَعِزْمٍ لَا يَخُونُهُ

عَرَقُ الْجَهَادِ هَمَى عَلَى
عَيْنَيْهِ فَاَنْطَلَقَتْ جُفُونُهُ

هَلَا نَظَرَتْ حَبِينَهُ
كَمْ فِيهِ لَوْلَاؤُهُ تَزِينُهُ

ضُنْتُ عَلَيْهِ بِالدُّمُوعِ
غُيُونُهُ فَبَكَى حَبِينُهُ

[لكل زهرة عيون]

سان باولو - ٩٤٢



بدوي الجبل

(١٩٠٣-١٩٨١)

هو محمد سليمان الأحمد — المعروف ببديوي الجبل — ولد في قرية ديفسة في جبل اللكام في الجبل العلوي من محافظة اللاذقية، سنة ١٩٠٣^(*) (وليس سنة ١٩٠٥ كما هو شائع).

وكان والده الشيخ سليمان الأحمد من أعلام زمانه فقهاً ولغةً وأدباً، وعنه أخذ أولاده الثلاثة محمد وأحمد وفاطمة، فكانوا كلهم شعراء.

ثم درس في اللاذقية أثناء الحرب العالمية الأولى، ومنها ذهب إلى دمشق حيث تفتحت شاعريته المبكرة واتصل برجال الثورة.

بدأ بدوي الجبل — وهو الاسم المستعار الذي لازمه فيما بعد، وقد أعطاه إياه يوسف العيسى صاحب جريدة «ألف باء» سنة ١٩٢١ — مسيرته مع الشعر ومع الثورة، فهما ركيزتا حياته، يضاف إليهما الحب والوفاء وإشراقة الصوفية.

اعتقله الفرنسيون وسجنوه، ولم تشفع له حداثة سنّه. ثمّ يدخل معترك السياسة، فمن النيابة على جبل العلويين إلى الوزارة التي دخلها عدّة مرّات، فإلى التشريد والمطاردة متنقلاً بين البلدان العربية، فمن لبنان إلى العراق، إلى مصر، وإلى البلدان الأجنبية، أمثال استانبول وطهران وفيينا وروما وجنيف. هكذا، فإن بدوي الجبل أو «البديوي» قد بدأ حياته في المعتقلات والسجون، وأنهاها مشرداً مطارداً منفياً ومعتدى عليه.

يقول بدوي الجبل في مقابلة أجريت معه، جواباً عن سؤال عن رأيه في نفسه كشاعر:

(*)

هذا هو التاريخ الصحيح وقد أكدّه لي شقيق الشاعر الدكتور الشاعر أحمد سليمان الأحمد. بينما ورد في «من هم في العالم العربي» (١٩٥٧)، أن بدوي الجبل مولود سنة ١٩٠٨، وهذا خطأ. وأورد كذلك مدحت عكاش في مقلمة كتّابه «شعراؤنا المعاصرون: بدوي الجبل - مختارات» دمشق ١٩٦٨، أنه مولود سنة ١٩٠٥، وهو كذلك غير صحيح.

«... إن لي خمس قصائد تكفي لأن تعطي العالم العربي فكرة عن شعري، وهي قصيدة «الخلود»، وقد أهديتها لروح أديب مظهر (وهي في الديوان^(١) ص ٣١٨-٣٢٧ تحت عنوان: «أطل من حرم الذكرى فعزاني»، ولسوء الحظ ليس فيها أية إشارة إلى أنها مهداة إلى روح أديب مظهر). وقصيدة «مصرع الشمس» وقد نظمتهما في رثاء المغفور له غازي الأول (وهي في الديوان ص ٢٠٩-٢١٥ وقد نظمت سنة ١٩٣٩). وقصيدة «رثاء هنانو» (وهي في الديوان تحت عنوان «آلام» من ص ٢١٦-٢٢٣ وقد ألفت في الحفلة التي أقامتها الكتلة الوطنية في حلب، لذكرى الشهيد المغفور له إبراهيم هنانو سنة ١٩٤٢). وقصيدة «الشهيد»، وهذه لم تُنشر بعد، (نشرت لاحقاً في الديوان ص ٢٥٩-٢٦٨ وقد ألفت في حفلة ذكرى هنانو عام ١٩٤٥).

كما أن هناك قصيدة خامسة ليس الآن وقت إعطاء أي إيضاح عنها. وقصيدته في أديب مظهر هي التي يقول في مطلعها:

منازلُ الخلدِ لا أرباعُ لبنانِ وفنّةُ السحرِ لا آياتُ فنّانِ
جنانُ لبنانَ حَسْبِي منك وارفَةٌ فيها النديانِ من رَوْحِ وريحانِ
شُبُّ النّبِيّونَ في أفيائِها وحبّتُ فيها خيالاتُ إنجيلِ وقرآنِ
ثم يتابع تغنيته بجماليات لبنان الذي أحب:

ويا رُبّي الحُسنِ في لبنانَ هل ثلّمتُ بعدي الرياحينُ من صهباءِ نِيسانِ
ويا رُبّي الحُسنِ في لبنانَ لا اتبسّطت يُمنى الحجرِ على أفياءِ لبنانِ
مُدّي ظلالك ينعمُ في غلايلِها صرعى الردى من أحبائي وأخذاني
النائمينَ بظلِّ الأرز يُنشدهم روايةَ الدهرِ في نَعْمى سليمانِ

ومرُّ السنون وتحلّ الذكرى الأولى لمقتل الزعيم اللبناني رياض الصلح (١٨٩٤-١٩٥١)، فتقام حفلة تأيينية بهذه المناسبة في ١٦ تموز ١٩٥٢، يشارك فيها بلوي الجبل بقصيدة عصماء (في الديوان تحت عنوان: «أين أين الرعيل من أهل بدر؟» ص ٢٣٥-٢٤٦)، مؤرخة في ٢٠/٥/١٩٥٢، والتي يقول فيها متحرّقاً على رحيل أصفياه وخلّانه؛ فكلّما مات صديق رثاه وبكاه وناح عليه

(١) ديوان بلوي الجبل، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨، مع مقمّة وافية بقلم صديقه أكرم زعيتر.

وعلى الذين سبقوه إلى الآخرة وهو وفي لذكراهم:

غابَ عندَ الثرى أحباءُ قلبي فالثرى وحدهُ الحبيبُ الخليلُ
وسَقَوني على الفراقِ دموعي كيف يَرَوِي مِنَ الجحيمِ الغليلُ
إلى أن يقول:

هتَفَ الهاتفون: أين رياضُ فانتحى في الثرى حُسامُ صَقِيلُ
وبكت أمةٌ وأجهشَ تاريخُ وناحَ القرآنُ والإنجيلُ
إن موتَ العظيمِ محنةٌ تاريخُ ودنيا تَفْنَى وكونٌ يَزُولُ
ثم يختم مناجياً رفاقه:

يا رفاقي بَكَيْتُ فيكم شبابي كلُّ عيش بعدَ الشبابِ فُضُولُ
أين أين الرعيلُ من أهلِ بدرٍ طويَ الفُتْحُ واستُبيحَ الرعيلُ
ثم يدعى الشاعر بدوي الجبل إلى الاحتفال بتتويج الملك فيصل الثاني في
بغداد في ٢/٣/١٩٥٣، فيلقي قصيدة (في الديوان تحت عنوان: «يا وحشة الثأرا»
ص ١٢٨-١٣٨) يستهلها بمناجاة الشعر:

شادِ على الأيلكِ غنانا فأشجانا تباركَ الشعرُ أطياباً وألحانا
ترنَحَ البانُ واخضَلَّت شمائلُه فهل سقى الشعرُ من صهبائه البانا
أبطمَعُ الشعرُ بالإحسانِ يغمره والشعرُ يغمر دينا الله إحسانا
ولو سقى الشمسُ من أحزانه نديت على هجير الضحى حُباً وتحنانا

ولما بلغه أن الحكومة العراقية، تقديراً له، قد منحته وسام الرافدين من
الدرجة الثالثة، ثارت ثائرتة فأعدَّ رسالة موجهة إلى رئيس وزراء العراق جميل
المدفعي، يقول له فيها:

«إنني أعتبر تفضلكم بإهدائي وسام الرافدين من الدرجة الثالثة امتهاناً
لكرامة الفكر، وازدراءً بشأن الأدب... وليعلم سيدي الرئيس أن الدولة لو أهدت
إليَّ أرفع وسام فيها لكان ذلك تشريفاً للوسام وتمجيذاً للدولة قبل أن يكون
تشريفاً لي ولشعري...»

وكان أن تداركوا الأمر واعتذر منه المدفعي وفاز الشاعر بالوسام الذي

يستحق.

في سنة ١٩٥٤ انعقد مؤتمر الأدباء العرب في دمشق وكان الدكتور طه حسين في مقدمة الحضور. وفي حفلٍ عامٍ لفت نظر البدوي أن سفره مصر في سوريا أبي أن يوافق الدكتور طه حسين حين مدَّ يده إليه، ذلك لأن طه حسين كان قد أدلى بتصريح يستروح منه أن العهد في مصر لا يبيح الحريات! وكان أن اعتلى البدوي المنبر — وكان وزيراً — فوجّه كلامه في خطابه إلى طه حسين قائلاً: «يفنى الرؤساء، ويحول الحكام، وتبقى أنت... يذهب العظماء ويبقى أدبك خالداً...»

فالشاعر حريص على كرامته، كما هو حريص على كرامة الشعر والأدب، ولا يسمح لأحد بأن يفرط فيها.

ثم جرت في لبنان محاولة انقلاب فاشلة، فشددت الرقابة على السياسيين السوريين اللائذين به، وخشي البدوي أن تمتد يد الأذى إليه بعد أن تأكد من أنه مراقب، فلاذ بالصرح البطريركي عند البطريرك المعوشي. وبعد ذلك سافر إلى استانبول ومنها إلى دول أوروبية عديدة. وهو يعبر عن أحاسيسه في هذه الفترة التي أمضاها غريباً مشرداً، فيقول في ختام قصيدة نظمها في فيينا في ١٩٦٣/٨/٣١ عنوانها «البلبل الغريب»^(١)، يهديها إلى حفيده محمد ويعبر فيها عن يأسه وبؤسه وسخطه وحنقه على ما أصابه من ذلّ وهوان، وما نزل به في دنيا العرب من حيف ونكران، يطلب من ربّه أن يلهمه الصبر والسلوان، وأن يعينه على تخطي الصعاب وحمل الخطوب.

يقول في ختام هذه القصيدة واصفاً لنا حالته:

تغرّب عن مُخضَلّة السّوح بلبلٌ

فشرّق في الدّنيا وحيداً وغرباً

وغمّس في العطر الإلهيّ جانحاً

وزفّ من النور الإلهيّ موكباً

تحمّل جرحاً دامياً في فؤاده

وغنّى على نأي فاشجى وأطرباً

(١) الديوان، (ص ١٥٨-١٦٩).

ثم ملّ الإقامة في فيينا فتوجه صوب حنيف كلاجي سياسي.
 فينظم قصيدة «حنين الغريب»^(١) يورخها في ١٩٦٣/١١/١، وفيها يقول
 معبراً عن شوقه وحبّه للشام:

تَطْلُوْ حُنِي الْأَسْفَارُ شَرْقاً وَمَغْرِباً وَلَكِنْ قَلْبِي بِالشَّامِ مُقِيمٌ
 وَمَا نَالَ مِنْ لِّمَانِي السَّمْحَ أَنْتَنِي أَصْلَى لَهَا فِي غَرْبِي وَأَصُومُ
 وَلَا نَالَ مِنْ قَدْرِي اغْتِرَابٌ وَعُسْرَةٌ يُصَانُ وَيُغْلَى الدُّرُّ وَهُوَ يَتِيمُ
 وحنينه يتحلّى كذلك في قصيدة «ابتهالات»^(٢) التي نظمها في حنيف في
 ١٩٦٤/٢/٢٢، ويقول في مطلعها:

لَا الْغُوطَتَانِ وَلَا الشَّابَابُ أَدْعُوْ هَوَايَ فَلَا أَجَابُ
 أَيْنَ الشَّامُ مِنَ الْبَحْرِ وَالْمَآذُنُ وَالْقِيَابُ
 وَقُبُورُ أَخَوَانِي وَمَا أَبْقَى مِنْ السَّيْفِ الضَّرَابُ
 يَا شَامُ: يَا لِسَدَةِ الْخُلُودِ وَضُمَّ مَجْدُكَ مَا اتَّسَابُ
 مَنْ لِي بِنَزْرِ مَنْ ثَرَاكَ وَقَدْ أَحْبَبِيْ اغْتِرَابُ
 فَأَشْمُهُ وَكَأَنَّهُ لَعَسُ التَّوَاهِدِ وَالْمَلَابُ
 وَأَضْمُهُ فَزَيَّ الْجَوَاهِرُ كَيْفَ يُكْتَنَزُ الْغِرَابُ



ثم يُغتال كامل مروّة (١٩١٥-١٩٦٦)، صاحب جريدة «الحياة» في
 بيروت، وكان صديقاً وفاقاً له.

كان البدوي قد عاد إلى دمشق بعد أن طوّف في الآفاق البعيدة، وقد برّح
 به الشوق وأضناه الحنين، وما لبث أن فجع بمصرع كامل مروّة، ولكنه لم يستطع
 القدوم إلى بيروت للمشاركة في تشييعه، فكتب قائلاً^(٣):

(١) الديوان، (ص ١٨٠-١٩١).

(٢) المصدر السابق، (ص ٧٢-٧٨).

(٣) أكرم زعيز، بلوي الحبل وإخاء أربعين سنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧، (ص ١٤٤).

«لا دموعي طوع يدي ولا بياني، خَطْبُكَ يا أبا جميل (كامل مروّة) رجّ نفسي، ثمّ حوّلها إلى أشلاء، ثمّ أشاع فيها الموت... ثمّ غمرها بالفناء، وهأنذا بعدك منيّة تبكي منيّة، بل خلود يرثي خلوداً، ومن رأى قبلنا منايا تبكي منايا وخلوداً ينوح على خلود...»

يقول أكرم زعيتر في تقديمه لديوان البدوي الجبل^(١):

«تمتلك البدوي أدوات الشعر العالي: الخيال، واللفظ، والعاطفة، واللغة، والنغم، أو الموسيقى. والأسلوب هو الذي يوائم بينها. خياله يتسم بالجدّة والطرافة والعمق. إنه مخترع أحياء، وألفاظه أنيقة مصطفاة، فصيحة، تسابير الأحياء والمعاني شرافةً وجزالةً أو رقةً ولوناً، وكأنّ لها أرواحاً، كما يقول سيد قطب. وعاطفته ذات سراوة ولغته متينة وفي بحوره وأوزانه إيقاع موسيقي يناسب الموضوع، فللعاصفة أو البركان بحر يختلف عن السلسبيل الرقراق. ثمّ إنّ الديباجة الجميلة كديباجة البدوي تجعل من المعنى المتداول شعراً، وفي شعره حكمة.

وشعر البدوي ذو نغم رائع... هذا النغم هو الذي يسمو به عن أبداع اللوحات الزيتية لأكابر الرسامين، ويميزه عنها، إنه يُحفظ ويُرتّل، ويُرتّم ويُنغم، ويرتسم في الحافظة فينشُد، وبه يُستشهد.

وإلى هذا فإنّ شعره يتنزّه عن التعمية والإلغاز، وكما أن فيه السلسبيل الهنيء السائغ، فإنّ فيه العميق — ولا أقول الغامض — الذي يحملك على التفكير والاندماج في القصيدة حتى لتقمص روح الشاعر، ومن عبقرياته في هذا الباب قصيدته «بكيتُ على السراب»^(٢).

إلى أن يقول:

«وما رأيت شاعراً عبقر الألم وجملّ الهمّ ونضّر الحزن كالبدوي، وقد جعل من قبور أحبائه ورفاق دربه رياضاً إخاء، وبساتين وفاء، وجمع ذكريات وأحرام مقدسات، إنها تفجر بيانه وتطلق بالحنان لسانه:

(١) الديوان، (ص ٣٣، وص ٤١-٤٢، وص ٤٦، وص ٤٩).

(٢) في الديوان بعنوان «ظلماً إلى السراب»، (ص ٣٩٨-٤٠١).

إن قلبي خَميلةٌ تُنبِتُ الأحزانَ ورداً ونَرْجساً وشقيقاً
لو على الصخرِ نهلةٌ من جراحي راح مخضوضل الظلالِ وريقاً
وقال عنه الدكتور إبراهيم مذكور، رئيس اتحاد الجمع المصرية ورئيس
الجمع المصري:

«بدوي الجبل كان من القلّة الباقية من شعرائنا الشوامخ الذين حافظوا على
الشعر العربي أصالته ورونقه وبهاء.»

خير ما نَحْتَم به، هذان البيتان اللذان يَحْتَم بهما هو ديوانه:
سيذكرني بعدَ الفراقِ أحبتي
ويبقى من المرءِ الأحاديثُ والذكرُ
وُروُدُ الرُّبى بعدَ الريحِ بعيدةً
ويُدينك منها في قواريره العطرُ

في ١٩٨١/٨/١٩ توفي بدوي الجبل، ووري في الثرى إلى جانب والده في
مقامه في السلاطة في جبل اللاذقية. توفي الشاعر الذي رأى أن الشعر والجمال
توأمان لا يفترقان، ورأى أن الشعر يجب أن يدور على الوطنية والدفاع عن
الكرامة والنود عن حياض الوطن، وإنه قبل كل شيء وفاء، وفاء للأحياء
وللأموات.

كان أمين نخلة يقول عنه:
«بدوي الجبل أمير الشعراء وأوفى الأوفياء.»

إني لأشمت بالجبار

رَقِّ الْحَدِيدُ وَمَا رُقُوا لِبِلْوَانَا
وَعَاتِبِ الْقِسْمَ أَشْلَاءَ وَنِدَائَا
وَأَبْعَدَ اللَّهُ إِشْفَاقًا وَتَحْنَانَا
ثَارَاتِهَا الْحُمُرَ أَحْقَادًا وَأَضْغَانَا
رِيَّانَ مِنْ دِمَهِهَا الْمُسْفُوحَ سَكْرَانَا
تَأَنَّقَ الذُّلُ حَتَّى صَارَ غُفْرَانَا
نَحَاوَزَتْهَا سُقَاةُ الْحَيِّ نِسْيَانَا
أَسْتَغْفِرُ الشَّارِبَ بَلْ جَفَّتْ حُمِيَانَا
وَلَا الْمُشْنَى عَلَى رَايَاتِ شَيْبَانَا

يَا سَامِرَ الْحَيِّ هَلْ تَعْنِيكَ شَكْوَانَا
خَلَّ الْعِنَابَ دُمُوعًا لَا غَنَاءَ بِهَا
آمَنْتُ بِالْحَقِّ يُذَكِّي مِنْ عَزَائِمِنَا
وَيُلِّ الشُّعُوبِ الَّتِي لَمْ تَسْتَوْ مِنْ دِمَهِهَا
تَرْنَحَ السُّوْطُ فِي يُمْنِي مُعَذِّبُهَا
تَغْضِي عَلَى الذُّلِّ غُفْرَانًا لِفَطَالِهَا
ثَارَاتُ يَغْرُبَ ظَمَأَى فِي مَرَاقِدِهَا
أَلَا دَمٌ يَنْزَى فِي سُلَاقَتِهَا^(١)
لَا خَالِدُ الْفَتْحِ يَغْزُو الرُّومَ مُتَّصِرًا



رَوْحًا أَحَبُّ مِنَ النُّعْمَى وَرَيْحَانَا
طِيفَ مِنَ الشَّامِ حَيَّانَا فَأَحْيَانَا
فَأَتَرَعَ الْكَاسَ بِالدِّكْرِى وَعَاطَانَا
وَتَسَكَّبَ الْعِطْرَ وَالصَّهْبَاءَ نَحْوَانَا
فَمَزَّقَ الشَّجَمَ سُمَارًا وَتُدْمَانَا
هَسَوِ الْأَجِيَّةَ فِي بَغْدَادَ لَا هَانَا
مِنْ السَّلَاسِلِ يَرْحَمُ يَنْتَ مَرَوَانَا
عِطْرًا تَطِيبُ بِهِ الدُّنْيَا وَإِيمَانَا

أَمَا الشَّامُ فَلَمْ تُبْقِ الْخُطُوبُ بِهَا
أَلَمْ، وَاللَّيْلُ قَدْ أَرْغَى ذَوَابِسُهُ،
حَنَا عَلَيْنَا ظَمَاءٌ فِي مَنَهِلِنَا
تَنْضَرُ الْوَرْدَ وَالرَّيْحَانَ أَدْمُغْنَا
السَّامِرُ الْخَلُوقَ قَدْ مَرَّ الزَّمَانُ بِهِ
قَدْ هَانَ مِنْ عَهْلِهَا مَا كُنْتُ أَحْسَبُهُ
فَمَنْ رَأَى يَنْتَ مَرَوَانَ انْحَنَتْ تَسْعَا
أَحْنُو عَلَى جُرْحِهَا الدَّامِي وَأَمْسَحُهُ

(١) السُّلَافُ: الْخُمْرُ.

أَزْمَى مِنَ الطَّيْبِ رِيحَانَا وَغَالِيَةً
هَلْ فِي الشَّامِ وَهَلْ فِي الْفَنَسِ وَالِدَةٌ
تِلْكَ الْقُبُورُ فَلَسَوْا أَنْتَسِي إِلَيْهَا
نُعْطِي الشَّهِيدَ فَلَا وَاللَّهِ مَا شَهِدَتْ
وَعَايَةَ الْجُرُودِ أَنْ يَسْقِي الثَّرَى دَمَهُ
وَالْحَقُّ وَالسَّيْفُ مِنْ طَبْعٍ وَمِنْ نَسَبٍ



قُلْ لِلأُلَى اسْتَعْبَثُوا الذَّنْبَا لِسَيِّفِهِمْ
إِنِّي لَا أَشْمَتُ بِالْجَبَّارِ يَصْرَعُهُ
لَعَلَّهُ يَبْعَثُ الْأَخْزَانُ رَحْمَتَهُ
وَالْحَزَنُ فِي النَّفْسِ نَبْعٌ لَا يَمُرُّ بِهِ
وَالْخَيْرُ فِي الْكُونِ لَوْ عَرَّيْتَ جَوْهَرَةً
سَمِعْتُ بَارِيسَ تَشْكُو زَهْوً فَاتِحَهَا
وَالْخَيْلُ فِي الْمَسْجِدِ الْمَحْزُونِ جَالِلَةٌ
وَالْأَمِينِ أَفَاقُوا وَالْقُصُورُ لَطَى
رَمَى بِهَا الظَّالِمُ الطَّاعِي^(١) مُجَلَّجَلَةٌ
أَفْدِي الْمَحْدَرَةَ الْحَسَنَاءَ رَوْعَهَا
تَدُورُ فِي الْقَصْرِ عَجَلَى وَهِيَ بَاكِيةٌ
تُجِيلُ وَالنَّوْمُ ظِلٌّ فِي مَحَاجِرِهَا
فَلَا تَرَى غَيْرَ أَنْقَاضٍ مُبْعَثَرَةٍ
تِلْكَ الْفَضَائِحُ قَدْ سَمَّيْتُهَا ظَفَرًا
نُجَابَةُ الظُّلَمِ سَكْرَانِ الظُّبَى أَشِيرًا
إِذَا انْفَجَرَتْ مِنَ الْعُدْوَانِ بَاكِيةٌ

مَا سَالَ مِنْ دَمٍ قَتَلَانَا وَجَرَحَانَا
لَا تَشْتَكِي الثُّكُلَ إِغْوَالًا وَإِرَانَا
لَمْ تَعُدْ عَيْنَايَ أَحِبَابًا وَإِخْوَانَا
عَيْنِي كَمَا حَسَانِهِ فِي الْقَوْمِ إِحْسَانَا
عِنْدَ الْكِفَاحِ وَيَلْقَى اللَّهُ ظَمَانَا
كِلَاهُمَا يَتَلَقَّى الْخَطْبُ عُرْيَانَا

مَنْ قَسَمَ النَّاسَ أَخْرَارًا وَعُتْدَانًا
طَاغَ وَيُرْهِقُهُ ظُلْمَسًا وَطُغْيَانًا
فَيُصْبِحُ الْوَحْشُ فِي بُرْدِيهِ إِنْسَانًا
صَادٍ مِنَ النَّفْسِ إِلَّا عَادَ رِيَانَا
رَأَيْتُهُ أَذْمَعًا حَرَّى وَأَحْزَانَا
هَلَا تَذَكَّرْتَ يَا بَارِيسُ شَكْوَانَا^(٢)
عَلَى الْمُصَلِّينَ أَشْيَاخًا وَفَتِيَانَا
تَهْوِي بِهَا النَّارُ بُنْيَانًا فَبُنْيَانَا
كَالْعَارِضِ الْجَوْنِ تَهْدَارُ وَتَهْتَانَا
مِنْ الْكُرَى قَدَرٌ يَشْتَدُّ عَجَلَانَا
وَتَسْحَبُ الطَّيْبَ أَذْيَالًا وَأَرْذَانَا
طَرْفًا تُهْدِمُهُ الْأَحْلَامُ وَسُنَانَا
هَوَيْنَ فَنًا وَتَارِيخًا وَأَزْمَانَا
هَلَا تَكْفَأُ يَوْمَ الرُّوْعِ سَيْفَانَا
وَلَا سِلَاحَ لَنَا إِلَّا سَجَايَانَا
لَطَالَمَا سُمِّيتَا بَغِيًّا وَعُدْوَانَا

(١) سقوط باريس في يد الألمان في الحرب الأخيرة.

(٢) الجنرال ساراي يوم ضرب دمشق بالمدافع.

مِنَ الْأَذَى فَتَمَلَّيْ صِرْفَهَا الْآنَا
عَلَى الْأَرَائِكِ خُدَاماً وَأَغْوَانَا
لِلَّهِ لَا لَكَ تَذَبِيرُ وَسُلْطَانَا
مَا كَانَ أَغْنَاكُمُ عَنْهَا وَأَغْنَانَا

عِشْرِينَ عَاماً شَرَبْنَا الْكَأْسَ مُتْرَعَةً
مَا لِلطَّوَاعِيتِ فِي بَارِسَ قَدْ مُسِيخُوا
اللَّهُ أَكْبَرُ هَذَا الْكَوْنُ أَجْمَعُهُ
ضَغِينَةً تَسْنَزِي فِي حَوَانِينَا

الحب والله

مِنْ جَنَّةِ اللَّهِ قَلْبَانَا جَنَاحَاهُ
هَوَى وَلَمْ تُغْنِ عَنْ يُسْرَاهُ يُمْنَاهُ
وَسِدْرَةُ الْمُنتَهَى وَالْحُبُّ: أَشْبَاهُ
بِلَا رَحَاءٍ وَأَرْضَاهُ وَأَهْوَاهُ
عِنْدَ الْمُحِبِّينَ عِزُّ الْمُلْكِ وَالْجَاهُ
وَقَدْ تَفَرَّدَ مَنْ يَهْوَى بِدُنْيَاهُ
وَلَا النَّعِيمُ مُحِبًّا أَنْتَ بَلْسَوَاهُ
وَالْحُبُّ أَمْلَكُهُ لِلرُّوحِ أَخْفَاهُ
وَلَا تَمْنَيْتُ أَنْ تُجَلِّيَ خَفَايَاهُ
كِلَاهُمَا لِلْغُيُوبِ: الْحُبُّ وَاللَّهُ
وَمَا شَهِدْنَاهُ لَكُنَا عَبْدْنَاهُ
فِي هَدَاةِ الْفَجْرِ طَيْفٌ مِنْكَ أَغْلَاهُ
أَطْيَفُ ثَغْرِكَ سَاقَاها حُمَيَّاهُ
لَوْ لَمْ أَصْنُهُ طَغَى وَجْدِي فَعَرَّاهُ
فَلَمْ نَغْرِ مِنْهُ لَكُنَا أَغْرَنَاهُ
وَالثَّغْرُ أَمْلَوْهُ لِلثَّغْرِ أَشْهَاهُ

تَأْتَقَ الدَّوْحُ يُرْضِي بُلْبُلًا غَرْدًا
يَطِيرُ مَا انْسَحَمَا حَتَّى إِذَا اخْتَلَفَا
الْخَافِقَانِ مَعاً فَالْنَحْمُ أَيْكُهُمَا
أَسْمَى الْعِبَادَةِ رَبِّ لِي يُعَذِّبْنِي
وَأَيِّنَ مِنْ ذِلَّةِ الشُّكْرِ وَنَشْوَتِهَا
تَقْسَمُ النَّاسُ دُنْيَاهُمْ وَفَتَّتِهَا
مَا فَارَقَ الرِّيُّ قَلْبًا أَنْتَ جُنُونُهُ
غَمَرَتْ قَلْبِي بِأَسْرَارٍ مُعْطَرَّةٍ
وَمَا امْتَحَنْتُ خَفَايَاهُ لِأَجْلُوهَا
الْخَافِقَانِ - وَفَوْقَ الْعَقْلِ سِرُّهُمَا
كِلَاهُمَا انْسَكَبَتْ فِيهِ سَرَائِرُنَا
أَرْخَصْتُ لِلنَّمِيعِ جَفَنِي ثُمَّ بَاكَرُهُ
وَأَسْكَرْتَنِي دُمُوعِي بَعْدَ زَوْرَتِهِ
طَيْفٌ لِشَقَرَاءِ كَأْسٍ مِنْ مَتَارِفِهِ
حُمْنَا مَعَ الْعِطْرِ وَرَادًّا عَلَى شَفَةِ
تَهَدَّلْتُ بِالْجَنَى الْمَغْسُولِ وَاكْتَنَزْتُ

نُحِبُّ مِنْهُ بِلا رَفِي وَيُظْمِرُونَا
فِي مُقَلَّتَيْكَ سَمَاوَاتٍ يُهْذِهْمَا
وَرَنُودَ لَكَ رَاحَ النَّحْمِ يَرْشِفُهَا
أَطْلُ خَلْفَ الْجُفُونِ الْوُطْفِ مَوْطِنُهُ
يَضْبِعُ عَنِّي وَسِيمٌ مِنْ كَوَاكِبِهَا
قَلْبِي وَلِلشُّقْرِ الْمَغْجَاجِ — لَهْفَتُهُ
تُضْفِرُ الْحُورُ غَاراً مِنْ مَوَاجِعِهِ
أَغْفَيْنَ فِيهِ لَمَاماً ثُمَّ عُذْنَ إِلَى
يَسْأَلْنَ بِاللَّهْفَةِ الْغَيْرَى عَلَى خَجَلٍ:
لَمْ تَعْرِفِ الْحُورُ أَشْهَى مِنْ سَلَاقَتِنَا
مُدْلَةً فِيكَ، مَا فَجَّرَ وَنَجْمَتُهُ!
مَنْ كَانَ يَسْكُبُ عَيْنِيهِ وَتُورَهُمَا
سَمَا بِحُسْنِكَ عَنْ شَكْوَاهُ تَكْرَمَةً
يُرِيدُ بِدَعَا مِنْ الْأَحْزَانِ مُوْتَلَقاً
سَكَبَتْ قَلْبِكَ فِي وَجْدَانِهِ فَرَأَتْ
أَنْتِ السَّرَابُ عَذَابٌ وَقَدُّهُ وَرَدَى

فَنَحْنُ أَصْدَى إِلَيْهِ مَا ارْتَشَفْنَاهُ
مِنْ أَشْفَرِ النُّورِ أَصْفَاهُ وَأَحْلَاهُ
حَتَّى تَرْنَحَ سُكْرٌ فِي مُحِيَّاهُ
بَعْدَ الْفِرَاقِ فَحِيَّاهُ وَقَدَّاهُ
فَحِينَ ارْتُوِ إِلَى عَيْنَيْكَ أَلْقَاهُ
لَيْتَ الْحَيْنِ الَّذِي أَضْنَاهُ أَفْنَاهُ
وَتَسْتَعِيرُ رُوءَاهَا مِنْ خَطَايَاهُ
جَنَاتِيهِ وَقَدْ لَمَلَمْنَ رِيَّاهُ
مَنْ فَجَّرَ الْعِطْرَ مِنْهُ حِينَ أَذْمَاهُ؟
رَفَّ الْمَجْمُودُ نَدَى لَمَّا سَقَيْنَاهُ
مَوْلَهُ فِيكَ، مَا قَيْسٌ وَلَيْلَاهُ!
لِتَسْتَحِمْ رُوءَاكَ الشُّقْرَ لَوْلَاهُ
وَرَاخَ يَسْمُو عَنْ الدُّنْيَا بِشَكْوَاهُ
وَمِنْ شَقَاءِ الْهَوَى يَخْتَارُ أَفْسَاهُ
يَا عَزَّ مَا شِئْتَ لَا مَا شَاءَ عَيْنَاهُ
وَتُؤْنِسُ الْعَيْنَ أَفْيَاءً وَأَمْسَوَاهُ

صلاح عبد الصبور

(١٩٣١ - ١٩٨١)

مما لا شكّ فيه أن الشاعر المصري صلاح عبد الصبور هو أبرز شعراء مصر بعد أمير الشعراء أحمد شوقي. وهو يمتاز في أنه يُعد من شعراء الطليعة في مسيرة الشعر العربي الحديث. ومما يمتاز به على سائر شعراء جيله، أنه نظم المسرحية الشعرية، وله في النقد الأدبي مؤلفات هامة. كان أول شاعر مصري ينشر ديواناً عام ١٩٥٧ من الشعر الجديد، كما يسميه، أي الشعر الحرّ الذي يعتمد التفعيلة هو «الناس في بلادهم».

يقول عنه الشاعر عبد المعطي حجازي^(١):

«ساهم صلاح عبد الصبور مساهمة كبيرة في خلق لغة شعرية جديدة، ومساهمته في ذلك تظهر قبل كل شيء في اكتشافه لشعرية اللغة العادية في تراث الشعر العربي الفصيح، أي العناصر الشعبية، كما نجد خاصة في دواوينه الأولى. لقد أضاف إضافة رائدة في مجال المسرح الشعري».

ولعل أفضل مصدر لفهم شعره ومكانته ورأيه في الشعر، هو ما كتبه في كتابه «حياتي في الشعر»^(٢):

«ويبدو لي الآن أن مَحَكَّ الكمال في بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية، تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها. وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما. وإن كانت تحتوي عنصراً درامياً، ولكنها أقرب ما يكون إلى ما اصطلاح العرب على تسميته «بيت القصيدة». وما الاختلاف في الأبنية إلا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة. ربما كان أيسر الأبنية الشعرية هو ما جاءت فيه الذروة في نهاية القصيدة، وأوضح مثال لذلك

(١) مجلة الحوادث، بيروت، ١٩٨٦/٥/١٦، العدد ١٥٤١.

(٢) ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة - بيروت ١٩٨٨، (ص ٣٨ و ٥٠).

قصيدة الشاعر اليوناني كافافيس «في انتظار البرابرة».

ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لا بدّ من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى. وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص. فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر. فمما لا شكّ فيه أن قصيدة مثل «قوبلاي خان» لكولردج يقوم توازنها على الصور التي تخلو منها قصيدة كافافيس «في انتظار البرابرة»، التي أشرت إليها من قبل، بحيث أن «قوبلاي خان»، لو تكشفت قليلاً لفقدت توازنها.»

إلى أن يقول (ص ٦١-٦٢):

«والواقع أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي في ما يكتبه. فمما لا شكّ أن الشاعر إنسان أولاً وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها. وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلا بدّ عندئذ أن تتحول التأثيرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسه، وهذه التأثيرات ساخنة باطنية كالدم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق. ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلمة وزاهية. فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية.

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة، لكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً، ولكنه لا بد أن يخلق، إذ إنّ وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية.»

إلى أن يقول (ص ١٦١-١٦٤):

«ولذلك فإن أعظم الفضائل عندي هو الصدق، والحرية، والعدالة.

وأخبت الرذائل هو الكذب، والطغيان، والظلم.

ذلك لأنني أعتقد أن هذه الفضائل هي التي تستطيع تشكيل العالم وتنقيته،

وإن غيابها معناه ببساطة: انهيار العالم.

إن شعري — بوجه عام — هو وثيقة تمجيد لهذه القيم، وتنديد بأضدادها، لأن هذه القيم هي قلبي وجرحي وسكيني معاً.
إني لا أتألم من أجلها، ولكني أنزف.
وعن مسرحيته «مأساة الحلاج»^(١) المتصوف الشهير يقول (ص ٢١٩-٢٢٠):

«كان عذاب الحلاج طرْحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة؛ بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطِّراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثِّروا أن يحملوا عبء الإنسانية عن كواهلهم.
وكانت مسرحيتي «مأساة الحلاج» معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.»
يقول محمد بلوي عن شعر صلاح عبد الصبور^(٢):

«صلاح عبد الصبور شاعر يرى الشعر وسيلة للتفاهم مع العالم، من خلاله يتأمله، وعن طريقه يفكر فيه وفي هموم إناسه، وفي ما يصطرع في أنحائه من أفكار وهموم ومطامح، وقد كان يرى نفسه واحداً من هؤلاء الذين أصيبوا بشهوة إصلاح العالم، كما يقول شللي^(٣)، ذلك لأن الشاعر يرى أبعد مما يرى الناس، فيتعذب بسببهم، ويفكر في ما يواجهون من صعاب وآلام، مطيلاً التفكير في ذواتهم وفي ذاته، محاولاً أن يجعل من الشعر — ذلك الشيء الوحيد الذي سلم من سعيه الخاسر، على حدّ تعبيره — أداة تواصله مع الآخر.»
إلى أن يقول (ص ١٩٩):

«لا يمكن للناظر المدقق في الديوانين الأخيرين للشاعر «شجر الليل» الصادر عام ١٩٧٠، و«الإبحار في الذاكرة» الصادر عام ١٩٧٩، أن يغض النظر عن الحضور القوي لقضايا الوطن؛ فلقد كانت هزيمة ١٩٦٧ حدثاً ضخماً مروّعاً

(١) ولّد حسين بن منصور الحلاج حوالي منتصف القرن الثالث الهجري، وأعدم في عام ٣٠٩هـ.

(٢) محمد بلوي، المحميم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة ١٩٨٦، (ص ٨).

(٣) شاعر إنجليزي رومانسي (١٧٩٢-١٨٢٢).

للشاعر، وحين أُفردُ وحدة للنظر في تبدي هذه الهزيمة في نص الشاعر، لا أُلجأ إلى إطار مرجعي خارج النص، لأن الشاعر ينص على ذلك دون غموض أو إبهام. ويتبدى أثر الهزيمة في أكثر من قصيدة من قصائد «شجر الليل»، سواء كان أثراً مباشراً ينص عليه في وضوح أو غير مباشر يكفي بالإشارة والإيماء. «بالإضافة إلى ظاهرة الحزن في شعر صلاح عبد الصبور، فالموت يشكل عنصراً هاماً في شعره:

يقول الشاعر في قصيدة «تنويعات» من ديوان «شجر الليل»:

كَانَ مَغْنِينَا الْأَعْمَى لَا يَدْرِي
أَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتُ
لَمْ يَكْ سَاقِينَا الْمَصْبُوغُ الْفُودَيْنِ
يَدْرِي أَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتُ
وَالْعَاهِرَةُ اللَّامِعَةُ الْفَكِينُ الذَّهَبِيِّينَ
لَمْ تَكْ تَدْرِي أَنَّ الْإِنْسَانَ هُوَ الْمَوْتُ
لَكِنِّي كُنْتُ بِسَالِفِ أَيَّامِي قَدْ صَادَفَنِي هَذَا الْبَيْتُ:
«الْإِنْسَانُ هُوَ الْمَوْتُ»

هكذا يرى الشاعر أن الموت هو حقيقة الحياة الوحيدة، بل يراه مرادفاً للإنسانية، بمعنى أنه ظاهرة مرتبطة بها، تصاحبها في كل شيء وتصبح حقيقتها الوحيدة التي لا تستطيع أن تدركها، وبرغم أن الإنسان يحيا في (زمن ميت)، فإن الجميع يعجزون عن إدراك مثل هذه الحقيقة الجليّة. وهو يقول عن نفسه: «لستُ شاعراً حزيناً ولكنني شاعر متألم، لأن الكون لا يعجبني...»

رغم أنه القائل: «حزني لا يفنى ولا يُستحدث...!»
وهو القائل:

«كانت الشمس الحزينة
تصب نارها الحزينة...
في الأعين الحزينة...»

لامرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينة...

.....

وأقبل الشتاء...
والطرُ المنهمرُ الحزين
ينصبُّ فوق جبهة حزينة...
لرجل حزين
في بلدة حزينة...

.....

وحيداً حزناً أواجه ما كان حبك...»
وفي ذلك تقول مديحة عامر^(١):

«ومن أهم قضايا الحزن في شعر صلاح عبد الصبور قضية الموت. ولا شك أنها أخلد وأقدس القضايا التي تداولها الإنسان عبر الأديان والفكر والفلسفة والفن، فهي الحقيقة القائمة التي لا يمكن تجاهلها أو تجاوزها، وهي تشغل شاعرنا في كثير من شعره، كمظهر للكيان الإنساني والحقيقة الكونية.»
إلى كون الشاعر صلاح عبد الصبور يصوّر الواقع في شعره، فإنه يلجأ أحياناً إلى الأسطورة، يوظفها محاولاً اقتناص الواقع المعيش وتسليط الضوء عليه.
يرى عبد الصبور أن الشاعر يبدأ حياته قريباً من الذاتية، حيث تنفجر عواطفه الدافقة نحو الكون والكائنات والأشياء والعواطف، فيحاول التعبير عن هذا الداخل الممتلئ المتقلقل الذي تحاصره الأسئلة والخواطر والعواطف بصورة تجعله يتعرف عالم القراءة والكتب، وقد يظل طوال عمره متصوراً أن الشعر الحق هو الإغراق في الذاتية. ولكن عبد الصبور يرى الشاعر الذي يقف بشعره عند هذا الفهم شاعراً رديئاً، أو غير موضوعي، والحال أن الشاعر الموضوعي هو الذي يخلق شعراً يتضافر فيه ما هو ذاتي عاطفي مع ما هو موضوعي.

(١) مديحة عامر، «قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤، (ص ٣٦).

أما محمد الفارس فيقول عن الصوفيّة في شعر صلاح عبد الصبور^(١):
«انتقل عبد الصبور من مرحلة الذات العاشقة إلى مرحلة الذات العارفة — بلغة الصوفيين؛ ثمّ انتقل إلى المرحلة الثالثة، وهي مرحلة دخول الذات العارفة إلى ذاتها، في محاولة لمعرفة الذات وحقيقتها وأعماقها، فكان النفي والاغتراب. إن ديوانه «الإبحار في الذاكرة» يمثّل هذه المرحلة خير تمثيل.

ويمثّل ديوانه «الإبحار في الذاكرة» هذه المرحلة... النفي إلى الداخل... حيث استلهم التراث - كنهجه في أشعاره السابقة - وخاصة «القرآن الكريم». تنبع دقّة التجسيد الثوري للكلمات من الكشف عن كل ما في الليل من حزن وسأم وكآبة وزيف وتكرار، والليل عند شاعرنا لا يتلوّه سوى ليل آخر، وانتظار آخر لمدن الضوء المستقبلية.

يقول عبد الصبور عن مسرحيته «مأساة الحلاج»: «إنه ينبغي أن يعود البشر إلى الخير، وأن يكونوا ظلالاً للخير الإلهي. ولكي يعود البشر إلى الخير، ينبغي أن يسلكوا طريق الفردية، وهو طريق إصلاح النفس البشرية. وهذا ينسجم انسجاماً كبيراً مع الموقف الصوفي الذي يُعنى بالفرد أساساً، كوسيلة لإصلاح المجتمع. قد أثارت هذه الآراء بالطبع حفيظة المحيطين به من الحكام والولاة، ولذلك تعرّض للمحاكمة.

رؤيا الشاعر إذن، سواء في شعره المسرحي، أو في القصيدة، تركز في الفردية التي يراها طريقاً لإصلاح النفس البشرية.

وهو يرى أن «مأساة الحلاج» تعالج مشكلة معاصرة هامة، ومشكلة التزام الفنان، الالتزام وحدوده... وكيف ينبع؟ أو من أين ينبع؟ ثمّ الوسيلة التي يستطيع بها الفنان أن يكون ملتزماً بحق، وهي كلمته التي يطلقها والتي تنتقل من جيل إلى جيل، والتي تزيد مغالبتها كثيراً على مغالبة السيف... ثمّ بعد ذلك، يقول: أردت أن أقول إن الحلاج كان مسوقاً برغبته إلى ثمره، وكأن هذا القدر كان جزءاً من التوزيع لرسائله، لأن للكلمة جزاءها ولا يمكن أن يصبح الفنان

(١) محمد الفارس، «الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦، (ص ٩٠ و ٩٩ و ١٠٠).

قديساً إلا إذا استشهد في سبيل كلمته، وتحمل أوزارها. وهناك أيضاً مشكلة البوح والإفشاء عند الصوفيّة، إذ من تقاليد الصوفيّة أنه ينبغي للصوفيّ عندما يرى الحقيقة ألا يوح بها، ولكن خلع الخرقه نفسه كان معناه في مصطلحنا العصري الالتزام، وكان معناه في أسلوب تلك الفترة أنه تطور جديد في المنهج الصوفيّ، لم يتح له أن يستمر.

إلى أن يقول (ص ١١٢):

«علّمنا صلاح عبد الصبور أن نحلم بالمستقبل، ولقّنا حكمة النبي المهزوم الذي يحمل قلماً، ويتنظر نبياً يحمل سبباً، وعلّمنا الظلم ومعنى القهر، والذي (تنقل الريح السواحة كلماته، لعلّ فؤاداً ظمأناً يستعذبها، فيوفّق بين القدرة والفكرة، ويزاوج بين الحكمة والفعل). ولقّنا أن نتنفس في قيعان الزمن الآتي، حتى نخرج للشيطان الضوئية، وعلّمنا رؤيا المستقبل.»

شغل بعض النقاد بالمقارنة بين مسرحية ت. اس. اليوت (T. S. Eliot)، «جرمة قتل في الكاتدرائية»، وبين مسرحية «مأساة الحلاج»، ولكن عبد الصبور يُنكر أن يكون قد تأثر باليوت في مسرحياته الشعرية، ولكنه تأثر به كناقذ.

هذا هو الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي ولد في مدينة الزقازيق في ٣ أيار (مايو) ١٩٣١، وتوفي إثر انفصال ناجم عن مشادة كلامية، أدى إلى إصابته بأزمة قلبية في ١٤/٩/١٩٨١ في منزل الشاعر عبد المعطي حجازي، فحسر الشعر العربي المعاصر بموته أحد أبرز أعلامه.

أبي

... وأتى نعي أبي هذا الصباح
نام في الميدان مشجوج الجبين
حولة الذؤبان تعوي والرياح
ورفاق قلبه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعي أبي

كان فجرًا موغلاً في وحشته
مطر يهمي، وبرد، وضباب
ورعود قاصفة
قطعة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعوى
مطر يهمي، وبرد، وضباب
وأتينا بوعاء حجري
وملأناه تراباً وخشب
وجلسنا
نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهه

قالها جَدِّي العجوزُ

وتسلَّل

من ضياءِ الشمسِ موعد

فتفاءلنا، وحيَّنا الصباح

وبأقدام تجرُّ الأحذية

وتدقُّ الأرضَ في وَقع مُنْفَر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعيُّ أبي

حين ودعت أبي

من زمان

كانَ دَمْعِي غائراً في مُقلَّتي

وشفاهي تنطقُ الحرفَ الصغيرُ

يا أبي...!

مرةً يَخْنُقُ الدمعُ، وبأبي

أن يلنوبُ

في فراغِ العدمِ

ثمَّ جمعتُ حياتي

وهي بعضٌ من أبي

ما الذي يقصيك عني...؟

ما الذي يدعوك للبحر الكبير...؟

ما الذي يدعوك للدرب المضلل...؟

لِمَ تجفرو مضجَعَكَ...؟

لِمَ يلدو الموتُ في منزلنا

قديراً لا يخطيءُ

وأبي يشي ذراعهُ

كَهَرَقْل

ثم يعلو بي إلى جهنمه
وينبغي
تارة رأسي وطوراً منكبي
ويصرّ البابُ في صوتٍ كئيبٍ
ومضى عني، وراحتْ خطوته
في السكون...

ونرى طَلْعَتَهُ بَيْنَ الضباب
وأرى الموتَ، فأعوي
يا أبي...!

وأتى نعيُّ أبي هذا الصباح
نام في الميدانِ مشجوج الجبين
جئتُ الريحُ على نافذتي
في مسائي، فتذكرتُ أبي
وشكَّتُ أمِّي من علَّتها
ذاتَ فجرٍ، فتذكرتُ أبي
عقرَ الكلبِ أنحسٍ...
وهو في الحقلِ يقرؤُ الماشيه
فبكينا

حين نادى...

يا أبي...!

إننا الأغرابُ في القفر الكبير
إننا ضيقنا وضائقُ روحنا
القطيع...!

غاب راعيه، وطالت رحلتهُ
وهو في بَيداءٍ لا ظلَّ بها
يا لأقدامِ تجرُّ الأحذية

وتدقُّ الأرضَ في وقعٍ منقرٍ
يا لأقدامٍ تذيبُ النَّبأَ
نبأَ المصروعِ في صخرِ الجبلِ
إنَّه مات...!
إنَّه مات وجفَّتْ رِجْلَتُهُ
إنَّه مات وواراهُ الثرى
حيثُ مات
حين غابَ لهيبُ المدفأهِ
كلُّ شيءٍ كانَ يحكي النَّبأَ
قطعةً تصرخُ من هولِ المطرِ
وكلابٌ تتعاوى
ورعودُ
كان فحراً موغلاً في وَحْشَتِهِ
وأنتى نعي أبي
نام في الميدان مشجوج الجبين...

الشيء الحزين

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب... غامض... حنون

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار
«لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها...
تذكار...»

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها، وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

لعله الأسى
الليل حينما ارمى على شوارع المدينة
وأغرق الشيطان بالسكينة
تهذمت معابر السرور والجلد

لا شيء يوقِفُ الأساة... لا أحد



يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمرُّ في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنمرة والإيماء
لكنه حنون
يضمنا في خدر مستسلم مأمون
أنفاسه تندی بلا لزوجة على الجباه والزائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يرم
على مرافئ العيون
لا تسأل الشيء الحزين أن يمين
... أن يمين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر
لأنه كطائر البحار... لا مقر
وقل له:
إذا أهل في المدى، ونقر البياض في عينيك
وغيم المكان بالدموع مثل حلم...
«لقد ملكني... فتحت لك
صندوق قلبي الكليم
فلتقطر الدموع... كالنغم



لو كان للإنسان أن يعيش لحظة العذاب...
مرتين

بكلِّ عمقها الكيب الساذج المقرر
أن يلد الأمة... مرتين
خالصة بلا سرور
وأن يحس ذلك الشيء الحزين ج مستين
لكي يرى فجاءته
ويستبين وجهه ومشيته
لو اتكأت أيها الشيء الحزين مرة على مرافق العيون
لو ركبك المسافرون...
... ينزلون

مَرثِيَّة رَجُلٍ تافهٍ

مضت حياته... كما مضت
ذليلةً مرطاه
كأنها تراب مقبره
وكان موته الغريب باهتاً مباغتاً
منتظراً مفاجاه
(الميتة المكرره)

♦♦♦

كان بلا أهل، بلا صحاب
فلم يشارك صاحباً حين الصبا لهُو الصبا
ليحفظ الوداد في الشباب
كان وحيداً نازفاً كعابر السحاب



وكنـت أعرفه
أراه كلما رسا بي الصباح في بحيرة العذاب
أجمع في الجراب
بضع لُـقـمـاتٍ تـنـاثـرت عـلى شـطـوطها التراب
ألقي بها الصبيانُ للدجاج والكلاب
وكنـتُ أن تـركـت لـقـمـة أنـفـتُ أن أَلـمَها
يلـقـطـها، يـمـسـحـها في كـمـه،
يـيـوسـها، يـأكـلـها
«في عالم كالعالم الذي نعيش فيه
تعشى عيون التافهين عن وسخة الطعام والشراب»

وتسألوني: أكان صاحبي...؟
وكيف صحبةٌ تقوم بين راحلين
إذن لماذا حينما نعا الناعي إليّ نغيّه
بكيّته
وزارني حزني الغريب ليلتين
ثم رثيته

من «مأساة الحلاج» (*)

عاينتُ الفقرَ يعرِّدُ في الطرقاتُ
ويهدِّمُ روحَ الإنسانِ
فسألتُ النفسَ:
ماذا أصنع...؟
هل أدعو جمعَ الفقراءِ
أن يُلقوا سيفَ النعمةِ
في أفئدةِ الظَّلمةِ...؟
ما أتعبسُ أن نلقي بعضَ الشرِّ ببعضَ الشرِّ...
ونداوي إثمًا بجرعةِ
ماذا أصنع...؟؟
أدعو الظَّلمةِ
أن يضعوا الظلمَ عن الناسِ
لكن هل تفتح كلمةِ
قلباً مقفولاً برتَّاجٍ^(١) ذهبيٍّ...؟
ماذا أصنع...؟
لا أملك إلا أن أتحدث
ولتتقلَّ كلماتي الريحُ السَّوَّاحةِ
ولأثبتها في الأوراقِ شهادةَ إنسانٍ من أهلِ الرؤيةِ
فلعلَّ فؤاداً ظمآنًا من أفئدةِ وجوهِ الأمَّةِ

(*) «مأساة الحلاج» مسرحية شعرية، والحلاج متصوف معروف عاش في العصر العباسي، وقُتل في بغداد.
(١) الرتَّاج: ما يُقفل به الباب.

يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولى الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعيل

ما الفقر...؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكّل والعري إلى الكسوة
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحبّ وزرع البغضاء
الفقر يقول — لأهل الثروة —
إكره جمع الفقراء
فهمو يتمنون زوال النعمة عنك
ويقول لأهل الفقر
إن جعت فكل لحم أخيك
الله يقول لنا:
كونوا أحبّاء محبوبين
والفقر يقول لنا:
كونوا بغضاء بغاضين
إكره . . إكره . إكره
هذا قول الفقر

خليل حاوي

(١٩١٩-١٩٨٢)

ولد خليل حاوي في قرية «المُويّة» بجبل الدروز سنة ١٩١٩^(*)، حيث كان والده سليم حاوي يعمل في مهنة البناء، شأن أبناء قريته الشوير الذين اشتهروا كبنّائين. وهو يقول عن ذلك متحدثاً عن طفولته إذ اضطر بسبب مرض والده أن يترك المدرسة.

«والدي كان بناءً، يعمل كعادة البنّائين الشويريين، يرتحل في مستهل الربيع إلى سوريا للعمل هناك وبخاصة في منطقتين: منطقة جبل الدروز ومنطقة الجولان. وربما أثرت المناقبة الدرزية تأثيراً قوياً ولكنه خفي في سلوك الشويريين، وهو سلوك تغلب عليه صفة الفروسية في مقدمها العربي. مرض والدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة. وكان مرضاً عصبياً موجعاً وضائق بنا سبل العيش، فتحتم عليّ وأنا كبير أخوتي وأخواتي أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشويريين — فاعل — ومن أوجع الذكريات كان عليّ أن أحمل الحجارة في بناء «البلوكاج» بين الطريق والرصيف. الموجه في الأمر توقف زملائي الطلاب للتحدث إليّ، مع العلم إنني كنت أعيش من قبل حياة يمكن أن تعدّ مترفة بالنسبة لدخل والدي. ومما أذكر أنني كنت أيام العطلة، وهي أيام الآحاد والأعياد، ألزم البيت ولا أبرحه، لأنني كنت أفقر لشوب جديد يصلح أن يلبس في هذه المناسبات، وكنت أحسنّ خلال تلك الأيام بالكآبة والسأم، كنت أتساءل: لماذا تزوج أبي وأنجبني...؟ وخلال الطفولة، إلى التاريخ المذكور، كنت أحاول قبل النوم أن أفكر في طبيعة الله دون أن أصلي، وكان يبدو لي كما يبدو للصغار عادة، رجلاً مسناً طويل اللحية معقود ما بين الحاجبين مخيفاً، وربما داخل هذا التأمل الطفولي نوع من التأمل المبكر في طبيعة الخلود والأبدية، وهو أمد كان يصعب

(*) حسب هويته، فهو مولود سنة ١٩٢٥، ولكن التاريخ الصحيح لولادته هو نهاية سنة ١٩١٩.

عليّ تصويره، ولهذا كنتُ أحس بما يشبه الرعدة كلما خالطني الشعور بزمّن لا ينتهي.

في الرابعة عشرة عملت «عاملاً» متدرباً في «التطوين والتبليط»، وكان العمل يقتضي من العامل أن يبدأ عمله قبيل طلوع الفجر، وألاً ينتهي إلاّ باتهاء النهار وابتداء الليل. وما زلتُ أذكر الحذاء الذي كان ينضح بماء الكلس، فيؤثر في جلد رجلي تأثيراً قد يبلغ حدّ التفسخ.

اشتغل خليل حاوي في أشغال يدوية وضيعة، مثل البناء ورصف الطرق بالحصى، كما مارس مهنة صنع الأحذية في دكان «كندرجي» في بلدته. كما عمل مع الجيش البريطاني في بيروت أثناء الحرب العالمية الثانية، مما مكّنه من جمع بعض المال، استطاع به أن يتسبب إلى مدرسة شارل ساعد في الشويفات سنة ١٩٤٦، ولكي يُقبل في المدرسة اضطر إلى تصغير عمره خمس سنوات، حيث اختصر سنوات الدراسة الثانوية بسنة واحدة ونال شهادة «الهائي سكول»، وانتسب إلى الجامعة الأمريكية في صف «الفرشمن»، وهو الصف الجامعي الأول سنة ١٩٤٧-١٩٤٨، وتخرج في الجامعة الأمريكية ونال شهادة الـ «ب.ع» (B.A)، والماجستير (م.ع). ثمّ ذهب إلى جامعة كامبريدج سنة ١٩٥٦-١٩٥٩، حيث نال شهادة الدكتوراه، وكانت أطروحته عن «جبران خليل جبران».

بالإضافة إلى دراسته الفلسفة وإطلاعه على الأدب الإنجليزي والعربي والفكر الغربي، كوّن لنفسه ثقافة واسعة ناهراً ما اجتمعت لشاعر عربي، وهو يقول لنا عن ثقافته ما يلي:

«إطلاعي هو إطلاع وثيق جداً في الحضارة العالمية، من ما قبل أفلاطون إلى آخر التطورات في الفكر الحديث، وهذا أمر يخالف لما تواضع عليه الناس في مجال الثقافة الأدبية. كان المفهوم السائد أنّ الفكر الفلسفي يُفسد الأدب، وبخاصة الشعر. وربما كان لثقافتي الفلسفية بعض الأثر في تمايز شعري عن شعر الآخرين من رواد الشعر الحديث، وأعتقد أنّ الفكر الفلسفي عمّق الرؤيا الشعرية دون أن يوشحها أي أثر من أثر الفكر الذي يقرر تقريراً، أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة.»

وهو يفيدنا عن دراسته في كامبردج، حيث يقول:

«اخترت موضوع «حيران» لأنه كان أيسر الموضوعات التي يمكن أن أعالجها، ويبقى لدي وقت وفير لمتابعة بعض الدروس في الفنون المختلفة، والآداب الأوروبية والأدب المقارن والفكر. كانت هذه المرحلة من أخصب مراحل حياتي، فقد أنهيت الأطروحة المطلوبة وأنهيت مجموعة «نهر الرماد»، وقسماً كبيراً من «النأي والريح». عُدت إلى لبنان وإلى الجامعة الأمريكية أستاذاً مساعداً في دائرة الأدب العربي، وكانت شهرتي قد ترسّخت كأحد رواد الشعر الحديث، وقد أدهشتني الشعبية التي توافرت لي خلال غيابي.»

كان خليل عضواً بارزاً في الحزب السوري القومي الذي أسسه ابن بلدته أنطون سعادة. لكنه بعد إعدام زعيم الحزب أنطون سعادة سنة ١٩٤٩، اختلف مع خليفته وترك الحزب. وهذا الانفصال كان موجهاً إلى حدّ ما، وربما أثر في شعره؛ وهو يقول عن ذلك:

«في «نهر الرماد» حيث يغلب التعبير عن التّوحد والوحشة ومحاربة الوجود فرداً وحيداً يفتقد ما عرفه من قبل عن مساندة الرفاق له. ثمّ انتقلت من الشعور بالعدمية إلى اكتشاف قيم الحضارة العربية من جديد، وأدركت إن الحزب القومي كان على خطأ أساسي عندما دعا إلى وحدة نعم الهلال الخصيب وباسم سوريا والحضارة السورية، وأصبحت اعتقد أن الدعوة إلى مثل هذه الوحدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة لأنها السمة الجوهرية التي يتّسم بها تراث هذه المنطقة، هذا مع الاعتقاد بإمكان قيام وحدة عربية أشمل.»

وعن الرمز في شعره، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل^(١):

«لنأخذ رمز النأي مثلاً، وهو رمز خلقه خليل حاوي وارتبط به. فالنأي هو الآلة الموسيقية المعروفة، ومساق هذه اللفظة المألوف في التعبير الشعري يوحى دائماً بالمشاعر الأسبانية، لأن النأي بطبيعته لا يُخرج إلّا الحاناً شعبيّة. لكن الشاعر هنا لم يستخدم لفظة النأي رمزاً للأسى والحزن، لأنه لو صنع هذا لظل استخدامه لللفظة هو الاستخدام المألوف، وإنما جعلها رمزاً لأسباب الأسى الذي يعتصر

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦، (ص ٢١٩).

نفسه، رمزاً للقيود العاطفية التقليدية التي تشل خطوته وتعوقه عن الانطلاق إلى آفاق التجربة البكر. ثم يُصبح الناي رمزاً لكل القيود والتقاليد البالية.»

بينما الشاعر كان يقول لي بأنه يرمز بالناي إلى إيقاع نفسي خاص هو الشعر. كان خليل معتداً بنفسه، ولم يكن مغروراً. كان يفاخر بأنه كان عصامياً، بنى نفسه بنفسه. وشأن أبناء بلدته الشوير، التي كان يفاخر في الانتماء إليها، كان قد تخلق بالأخلاق الجبلية، وهذا ما يشير إليه:

«ظلت الطباع الجبلية التي نشأت عليها تؤكد ذاتها بعنف، يبلغ حدّ المغالاة في مجال الخلق الشعري، والالتزام بالعقيدة العربية التزاماً يطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق. ومما يُعرف عني التأكيد على الاستقلال بالرأي واعتبار نفسي أصلاً في التراث العربي، وفي الدعوة إلى بعثه من جديد، واعتبار المعايير التي أستاذت إليها هي أصلح المعايير، وهذا الأمر دفعني أحياناً إلى الثورة على بعض المسؤولين العرب ثورة مباشرة، بلغت حدّ التعنيف والتوبيخ، ومما أقوله: لا فضل لمسلم على مسيحي إلا في أصالة عروته، وكنت أرفض الشعور الذي تنطوي عليه الدعوة العربية، كأنها دعوة متأصلة تأصلاً تلقائياً في نفوس المسلمين، وهي وافدة على نفوس المسيحيين من خارج، وكان يبلغ احتقاري أشدّه أحياناً لبعض المثقفين المسلمين الذين يظنون إسلاميتهم يجعلهم أصيلين في عروبتهم.»

لم يتزوج، رغم أنّه عَرِفَ أكثر من فتاة، ذلك لأنه أراد أن ينصرف إلى الشعر، ولم يشأ أن يتخذ للشعر ضربة.

«إن الشعر يقتضي من الشاعر وقف الحياة عليه وحده، وبخاصة عندما يكون شعراً ملتزماً بثورة انبعاث حضاري مطلقة.»

«الشعر يستولي على نفسي بكليتها، وإن أقرب النساء إليّ، كما قالت إحداهنّ تأتي في الدرجة العاشرة بعد الشعر.»

الانبعاث والرؤيا:

في قصيدته «في بلادهم»، (الآداب - ١٩٥٧) التي لم تُنشر في ديوانه، يتنبأ خليل حاوي بما حلّ في لبنان:

وغداً يَنْدُكُ لبنان

وينفى شعب لبنان ويستعطي الشعوب
غير أن الأعين الصماء لا تحكي وتحكي:
أنت مبروذ غريب...!

سوف تستعطي الشعوب...!

يقول في إحدى رسائله إلى ديزي الأمير «رسائل الحب والحياة»، عن هذه القصيدة:

«قد استيقظ في أي صباح لأقرأ في الصحف أن لبنان قد تبخر، قد حُذِف من الخريطة، وأن أهلي الآن لاجئون، أو أنهم قتلوا منطرحون على التراب في الشوير، أو في طريقهم إلى التشرذم الأبدي. إن هذا الخوف يحتل أفكاري أحياناً حتى يمنعني عن النوم ليالي، وأحياناً يتمثل في صورة مرعبة غبّ النوم فأستيقظ مذعوراً. ولو كانت العودة إلى لبنان مفيدة لعدت، ولو كان الجهاد محبباً لركت الدرس وجاهدت. مأساة فظيعة، انتظارها أفطع من وقوعها.»

أمّا قصيدته «لعازار ٦٢»^(١)، ففيها ما يوشح إلى كل هذا الظلام العربي:

عمّى الحفرة يا حفّار

عمقها لقاع بلا قرار...

كتب الشاعر في تقديمه لقصيدته: «وهكذا وفي ما يشبه المجلس، اتحد الحاضر بكل زمان والواقع بالأسطورة، فاكسبت اسماً، وكان الاسم جوهر كيائك: لعازر، الحياة والموت في الحياة، نموت القيم في المناضل وتحتقن الحيوية، فيكون الطاغية.»

وكانت نبوءة بهزيمة حزيران ١٩٦٧.

نزل حاوي في شعره إلى الأعماق، حاول سير غور الحقيقة وخوض عباب المجهول. فهو في قصيدته «البحار والدرويش»^(٢) لا يقف على شاطئ المعرفة، بل يسعى إلى إدراك الحقيقة الكلية واكتشاف أسرار الوجود. فالشعر العظيم في رأيه

حال تأملية في الكون والوجود، وحس رؤيا، وارتكاز على القيم الأخلاقية.

في «البحار والدرويش» ازدواجية على مستويات متعددة.

١- في المستوى الذاتي، فصام في الذات يحولها كيانين متعارضين

متخاصمين. درويش يرمز إلى المتدين الزاهد القابع في مكانه. وبحار

يرمز إلى المغامر، المكشف المؤمن بالعلم.

٢- وفي المستوى القومي، ينقسم الناس نوعين، دراويش وبحارة.

٣- وفي المستوى الحضاري، صراع بين حضارتين، «فالشرق شرق،

والغرب غرب، والتوأمين لن يلتقيا أبداً»، كما قال الشاعر البريطاني

إدوارد كيلنغ.

٤- وفي المستوى الكوني، صراع في واقع الحيوية المتطورة، في عالم

الضرورة عالم الزمان والمكان.

وهو يقول حول ذلك في مقابلة أجريت معه^(١):

«لاني أعتبر الشعر رؤيا تنير تجربة وفناً قادراً على تجسيدها. وعن تجسيد

الرؤيا والتجربة في صور حسية تتولد الرموز. وليس الرمز أداة مصطنعة تصدر

عن قصد وفعل إرادي، بل هو صورة تعني ما تعنيه في ظاهرها، وفي الوقت نفسه

نوحى بأمداء قصية يشف عنها ذلك الظاهر. إنه وليد الرؤيا التي تستكنه أسرار

الوجود والتجربة المشحونة بالمضاعفات الشعورية على مستويات متعددة. ولكل

قارئ من الرمز بنسبة قدرته على تفتيق مضامينه الغنية. فالرمز قريب بعيد.

يتولد الرمز عن رؤيا هي ضرب من الحس يصهر الذات بموضوع يجعله

أداة ضرورية لإدراك التجارب الكلية الذاتية — الموضوعية والتعبير عنها. فالرؤيا

التي تنصب على تجربة حضارية تتجسد في رموز تجعل الماضي والمستقبل حاضرين

في الحاضر ولهما ما له من يقين المشاهدة. الرمز ينظم التجربة ويشارك الآخرين

فيها، ويوحد تجربة الإنسان في عصرنا، وفي كل عصر.»

«وبما أن الرمز تجسيد في المحسوس، فقيمه في الأداء أنه يعبر عن المجردات

(١) نشرت في العدد ٢ من مجلة «الحكمة» سنة ١٩٦١، نقلاً عن كتاب خليل حاوي لجميل جبر، دار
المشرق - بيروت، طبعة أولى ١٩٩١، (ص ٦٠-٦٢).

دون أن يقع في التجريد؛ فتَمُوز مثلاً رمز للبعث، للحَيَوِيَّة المتجددة في كيانها الكَلَمِي المجرد، وهو في الوقت نفسه تجسيد لذلك المجرد. وهكذا تتحد في الرمز صفة الكَلَمِي المجرد بصفة الجسد المحسوس. وفي هذا عودة إلى رؤية الإنسان البدائي التي كانت توحد عالمه فلا تفصل بين باطن وظاهر، بل تندمج فيها المشاعر الذاتية بالظواهر الحسّية والحقائق الكامنة وراءها.

إنَّ مَنْ يتبّع شعري يجد أنَّ البعث محاولة تلقائية مستمرة في إبداع الرموز المستمدة من واقع حضارتنا وحكاياتنا الشعبية ومظاهر الطبيعة. ومنها تمُوز والخضر والعنقاء والبعل والبصارة والسندباد والثلج والصحراء والرمل والبحر. وأعتقد أنني تحاميت آفة الشعر الشعبي، أو الفلكلوري، الذي ينزع منزع السرد وعرض الظواهر والأحداث بأسلوب وصفي مزاج مسرسل. فحوّلت الحكاية أو الأسطورة إلى رمز جعلته أساساً خفياً للقصيدة، تحسّه في نظامها ووحدتها، لا يبرز على سبيل التعليل والتفسير.

إنَّ تصنيف العبارة إلى شعرية أو غير شعرية، يضيق على الشاعر حتى يكاد يخنقه في سجن من البلور العقيم، ويمنعه من استيعاب التجارب القائمة في واقع هذا العصر. أنا أحاول أن أستمّد العبارة من صميم التجربة لتكون الصلة بينهما طبيعية حتمية.

لقد حاولت إرساء أسس متينة لنهضة شعرية عامّة. لذا اتجهت إلى الأساطير والحكايات المستمدة من واقع حضارتنا في تاريخها الطويل، ليكون لنا منها إطار عام ينظّم تجاربنا ويرسّخ جذوره في تربته الغنية العريقة.

إنني أحذر من ظاهرة خطيرة متفشية في ما يُدعى بشعر التجربة. ذلك أنَّ الصورة البراقة الغريبة المدهشة، تكاد تصبح غاية بذاتها منفصلة عن التجربة التي تزوي وراءها شبحاً لا حياة فيه. وبما أنَّ مصير الصورة مرتبط بمصير التجربة التي ترفلها بالحياة، فلا بدّ للصورة نفسها أن تضمر بعد حين وتشحب وتعجز عن الإيحاء.

أمّا الإيقاع فهو من أهمّ عناصر الشعر. فكلّ قصيدة تخلو من نخط معين من الإيقاع يميّزها عن الإيقاع المعهود في النثر، فهي لا تخرج عن نطاق النثر.

أعتقد أن الوزن ضروري. أما القافية فيمكن التساهل في أمرها. فالشعر الجيد منذ أقدم العصور لم يخلُ من نوع من أنواع الإيقاع الموزون الذي يسبغ على القصيدة انضباطاً ونظاماً.

إن لغة الشاعر قبل نهضته كانت تُستمد من قاموس مصطنع بأكمله. من هنا، وجب على الشاعر أن يتَّصف بضربين من الحس الناقد: حَس ينفذ إلى أعماق الوجود، وحَس ينفذ إلى أعماق اللغة وعبريّتها.

أما الأسطورة فهي تجسّد تجربة توحد بين الجرد والمحسوس، وتتخطى دلالتها التاريخية لتوحي ببعد جديد يتواصل فيه الأمس باليوم والغد، ويتنامى الواقع في الرؤيا.

وهو الذي يقول في ذلك أيضاً:

«إن الشعر يصل غير معاناة نفسية غير عادية إلى حالة من الرؤيا، تتخطى وسائل الإدراك الحسي والعقلي، كما تتخطى الشاعر نفسه من حيث هو ذات فردية، وتصهره في حقيقة مطلقة تمحي معه ثنائية الذات والموضوع، فما يبقى سوى شعور متوهج بالوحدة التامة والانسجام التام.

إن الرؤيا الكونية هي التي تمد الشاعر بمعرفة ما تقتضيه اللحظة الحضارية التي يعيشها من موقف حضاري يتَّصف باليقين المبرم، ويستند إلى سلم من القيم المتعالية عما هو آني عابر، قيم تنبع من الأصول الخفية في طبيعة الإنسان، وتسبغ على ما هو قومي صفة إنسانية تجعله مصدر استلهام للأجيال اللاحقة، كما تكون مصدر استلهام للشاعر، يعود إليه كلما احتجب عنه اليقين وامتنعت عليه التجربة الشعرية الخصب.

خليل حاوي أول شاعر عربي كبير ينتحر منذ إمرئ القيس... هناك شعراء كبار قُتلوا... أنا أشبه انتحار حاوي في ١٩٨٢/٦/٦ عندما دخلت إسرائيل أرض الجنوب، بقطرة الماء التي طفحت بها الكأس. خليل كان يعيش مع هاجس الموت. ديوانه الأول «نهر الرماد» تفوح منه روائح الموت والمقابر والاحتضار والأكفان والجنازات، بحيث ترد كلمة الموت ومشتقاتها أو ما هو من ترابعها ولوازمها ٨٥ مرة. كان خليل قد حاول أكثر من مرة أن ينتحر. آخرها سنة

١٩٨١، وهذه المحاولة عبّر عنها في أبيات نظمها وهو في مستشفى الجامعة الأمريكية، بعد أن أنقذ من الموت بتاريخ ١٧/٢/١٩٨١:

طال صمّي...

من تُرى يسمع صوتاً صارخاً في صمته...
يسمع صوتي...

فاتني الإفصاح أدركتُ مُحالَـة
بين تهجير وجلدٍ واغتيالٍ وعمالَـة...
فلأُمتُ غيرَ شهيد...

مُفصّحاً عن غصّة الإفصاح في قطع الوريد...

هاجس الانتحار كان معاشاً لخليل. خليل في انتحاره يقف موقفاً بطولياً
وليس موقفاً ضعيفاً، لأنه كان قد اقتنع بأن الموت والحياة كوجهي الدينار، لا
يفصل بينهما إلا خطوة، فأقدم على خطوها...

حاوي كان متوتراً عصبي المزاج، ناقماً. انتحار خليل نوع من الاحتجاج
والرفض. نوع من «الميراكيري» عند اليابانيين، ليس في الشكل، بل في المضمون.
انتحار خليل نتيجة للتصادم بين الداخل والخارج، بين الواقع والمثال. فكان
انتحاره رفضاً للهزيمة، رفضاً للواقع العربي...

موقفه من الحضارة:

توصل خليل إلى قناعة ثابتة، بأن الحضارة الغربية التي يمثلها البحّار،
والحضارة الشرقية الساكنة التي يمثلها الدرويش، والتي تعيش في الكهف، وتجتر
التصوّف، كلتاهما فشلتا في اكتشاف الحقيقة:

مات ذاك الضوء في عينيه...
مات... لا البطولات تنجّيه...
ولا ذلّ الصلاة...

هكذا وجد حاوي أن الحضارات كلها طين في طين. في «البحار
والدرويش» يبدو الخلاص الفردي بعيداً عن المثال، رغم سعي الإنسان لإدراك
الحقيقة المثلى.

فمن دائرة الشكل النمطي، التقريري، إلى دائرة الرمز، والأسطورة والإيحاء، أبحر خليل حاوي، وخلال سفره الفني الطويل استطاع أن يجسّد لنا تجربة الإنسان الممزق، الجوّاب في عالم جاحد، تجسّيداً إنسانياً منح المغامرة شكلها الوجودي، فاستمدّ منها أخیلته المتفجرة، وصوره المكثفة، نافخاً في جسد القصيدة روحاً متجدّدة، موارّة تحمل عبر إشراقها الدائم فتوة الثورة، عمق التجربة وكثافة الإحساس بحثاً عن «المطلق» الضائع في الدوامة والضباب، ووصولاً بفن الشعر إلى اكتشاف نسغ الوهلة الأولى المغمور في أرض الأعماق البكر، تلك الأعماق التي لن يراها غير الشاعر عبر توحده وتوجهه، وعبر حدسه واستفواره، وعبر مغامراته التي لا تنتهي... تلك أسرار الشاعر نلمحها جليّة في إصداراته الشعرية (نهر الرماد، الناي والريح، يبادر الجوع، ...)

هذا السندباد المبحر أبداً في وطن النبوة والجحيم... إنه خليل حاوي، شاعر «لا يستعير أصابع الغير، ولا يشرب من محابره»، كما يقول نزار قباني. ذاك أن شعر خليل، في كلّ حقبة من حقبات عمره، كان يتحرّى عن يقين نهائي، يوجد فيه الإنسان بذاته، يموت في ذاته ويولد منها، وليس الموت سوى قشرة غرّارة لا تنال جوهر الإنسان والكيونة. كان ذاك اليقين يكون حيناً الخصب، وحيناً التسل، كما في قصيدتي «حُبّ وجلجلة» و«السندباد» في وجوهه المتعدّدة، وكان يكون في حضارة البعل والدخان، وفي النهاية توسّمه عبر «البطل».

يقول شقيقه إيليا حاوي (*):

«كان خليل يؤمن أن الشاعر الكبير هو، قبل أي أمر، مفكّر كبير، ومثقف كبير، يقف على هامة الثقافة في عصره، ويُدرّك أعلى المستويات، ومن خلالها يواجه نفسه والحياة والكون، ويتعامل مع الحقيقة التي تنطلق من ذاتيتها ووجدانياتها لتعانق التجارب العامة المطلقة في الوجود.

فالشعر ليس ترفاً، وهو ليس جمالياً يتنغي جمال الشكل والتجريدات، بل إنه

(*) وضع إيليا حاوي في شقيقه خليل ثلاثة كتب: «خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره» (١٩٨٤)، «خليل حاوي في غنّارات من شعره ونثره» (١٩٨٤)، «مع خليل حاوي في سيرة حياته وشعره» (١٩٨٧)، وهو الأهم، دار الثقافة - بيروت.

مرتبط بالحياة، وفاعل فيها، ومنفعل بها. وهو موثوق بالحاجة والضرورة، والإرادة، بخلاف ما ذهب إليه «شوبنهاور». ومأساة خليل الأخيرة تولدت، بل تحتمت من تلازم الكلمة والفعل في نفسه، وقد اختتقت الكلمة حين هان الفعل وتبذل وتعقر وتعقرت معه كرامة الإنسان وزالت مبررات وجوده الأعلى.»

كان ضد استعارة الرموز وأخذها من حضارات وشعوب أخرى. هو يرى أن الرمز يجب أن يبقى ملتصقاً بعقلية الشعب وبترائه. أما مسألة الوحدة العضوية في قصائده، فيمكنني تفسيرها بأن خليلاً كان بناءً أي «معمرجياً»... «المعمرجي» في شخصية خليل حقيقة تاريخية. البناء في الجبل يقوم على قناطر متساوية الأضلاع، وهي دائماً متجهة نحو الشمس. تركيب القصيدة عند خليل بناء كامل، له هندسة متماسكة. هندسة الحجر والبناء التي اتقنها خليل في يفاعته، دخلت لاحقاً في تركيب القصيدة.

في ١٩٨٢/٦/٦ انتحر خليل حاوي في منزله في بيروت، بإطلاق النار من بندقية صيد على نفسه احتجاجاً على اعتداء إسرائيل على وطنه، وتدنيس أرضه. كان خليل ينظر إلى هذا الاعتداء على أنه اعتداء عليه شخصياً، وكان يستغرب سكوت العالم على هذه الجريمة.

يقول الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي عن انتحار خليل حاوي، ما يلي:

«ثم ودّعته ورحلتُ إلى بغداد، ولم أره بعد ذلك، إلى أن جاءني النبأ الفاجع. لم أتعجب أو أندesh، لأن أخلاقية خليل النادرة، الحساسة، وشاعريته العظيمة قد دفعته إلى هذا الفعل البطولي، وهو كما أرى رمز للفداء: فعندما تعجز أمة عن رد غزاتها وصانع مأساتها، يكون الشاعر العظيم هو القربان، أو الضحية، أو البذرة التي ستنجب الأبطال القادمين الذين يستطيعون أن يردوا غزاة الداخل والخارج، وما استشهادهم وموته إلا علامة جديدة من علامات الزمن العربي الذي بدأ يتغير، أو علائم تغيره قد بدأت لصالح الفئات التي طال قمعها والاستبداد بها. إن الشعب العربي الحقيقي سيولد، فهو في دور الكمون، ودم خليل ما هو إلا الأضحية التي قدّمت على مذبح الولادة.»

فتجربة خليل ذاتية كلية، وجودية حضارية، وفي الآن ذاته جمالية على أن

تكون الجمالية حالة عليا من الشقيف ومن الرؤيا ومن الإيقاع ومن التحكك ومن التكتشف على رموز الكون من خلال تفتح المادة وشفافيتها، وهي حسرة لازمتها طويلاً حتى أيامه الأخيرة وما ناله منها كان يظلّ أبداً دون غايته ومطمحه.

يرى الدكتور أنطون غطاس كرم أنّ أهم خصائص شعر خليل حاوي هي^(١):

١- فمنها «الوحدة العضوية» في القصيد، حيث ترافد الفكر والحدس في تنظيم الحالة — التجربة، واتحد الكل معيماً في سياق النمو الكلي، على نحو سريان الحياة في حركة الناموس.

٢- ومنها انتشارال الواقع من «شيثيته» المحدودة، واجلاسه إرادياً في أوعية الرمز، وتبديل معاني الجوامد والعناصر، واتخاذ الأسطورة سبباً يربط الماضي بالحاضر، والحقيقة بالخيال، والجزئي بالمطلق. وتوسيع الافتراض في المقاصد المتناهية.

٣- ومنها إحداث الدهشة بالمنطق المتناسك، واكتشاف الغريب بالمفاجأة الواعية، وقتل الصدفة في التداعي الصوري، وإحكام تنزيلها في هندسة العمارة المتكاملة.

٤- ومنها أخيراً أن الفطرة قد اتحدت بالتحضر بحيث لا يُلقى هذا الشعر، وإنما يُقرأ في روية المتقضي، فلا يُصاب إلا بمجهود كالمعاناة الجاهدة التي أنتجته.

بذا يُضحى الواقع رؤيا، والرؤيا واقعاً، والعقل توأم الحدس في إدراك اليقين، ويستنبط الشاعر معجماً لا يخلو من التفرد. وأما الدكتور ريتا عوض فتقول^(٢):

«هكذا أدرك خليل حاوي دور الشاعر في عصره وفي مجتمعه. حمل همّ الأمة واكتوى بآلامها وانتشى بآمالها، فكان الشاعر المتميّز بامتلاك حسّ حضاري ينطوي على إدراك نافذ لواقع بكلّ مستوياته، وعلى وعي خاص للتاريخ في

ديوان خليل حاوي، (ص ٢٠ - ٣٧١).

تدّمة ديوان خليل حاوي، دار العودة - بيروت ١٩٩٣، (ص ٢٥).

تواصله وتحولاته، وعلى استيعاب معمق للتراث الثقافي القوي والإنساني بتجلياته الفنية والفكرية.»

وأما محمد عيتاني فيقول عنه^(١):

«لقد برز خليل حاوي بروزاً قوياً، منذ أوائل الستينات، بخاصة، وذلك لأنه استطاع أن يعبر عن الغليان الوجداني المأساوي الذي طغى على جماع الوجدان العربي، منذ مأساة الانفصال حتى هزيمة حزيران، ليس على وجدان العرب فحسب، تأثير التكرسات العربية وسلبيات حياتنا القومية، بل على كل فلذة لحم حي، وكل خلية عظم، وكل ذرة دماء في عروقنا التي أصبح العار — والتطلع إلى محوه — يجري فيها مجرى الدماء. ولقد استطاعت شاعرية خليل حاوي أن تجدد أدق الأشكال والرموز وأقواها فعالية وأبعدها صدى وفعلاً في أعماق النفوس، للمضامين المأساوية، والسوداوية، الأقرب إلى اليأس، والعجز، والقنوط غير المبرر والمأخوذ، بعمق حيناً، ودون عمق أحياناً، في صميم تجاربنا الوجدانية والفكرية والثورية العربية. ومن وجوه انتصار خليل حاوي في هذا المجال العديد من الأشكال التي رفعت من شأن تلك الشحنة التي ضرب بها خليل حاوي وجوه الواقع العربي، كناس وأنظمة، ومساح، ومشاريع، هنا انتصار خليل حاوي.

وكل من تابع خليل حاوي — السائر برموزه إلى الوراء أحياناً — عبر مسيرته الشعرية، يدرك أنه ظلّ بعد «النأي والريح» و«لعاذر ٦٢» يدور في مكانه، وإنني إذ أكتب ذلك، لبس يخفى عليّ، كما أعتقد، آلام خليل حاوي اللفظية بسبب هذا الواقع ذاته الذي يدركه الشاعر، الذي هو ناقد ممتاز، متين الثقافة واسع المعرفة — عربياً وعالمياً — بقمح الشعر وزؤانه.»

هذا هو الشاعر خليل حاوي الذي بدأ ينظم الشعر بالعامية، ولكنه تنكّر له ولم يجمعه الذي ترك لنا «نهر الرماد» (١٩٥٧) و(١٩٦١) و(١٩٧٢)؛ و«النأي والريح» (١٩٦١)؛ و«بيادر الجوع» (١٩٦٥)؛ و«الرعد الجريح» (١٩٧٩)؛ و«من جحيم الكوميديا» (١٩٧٩)^(٢).

(١) محمد عيتاني، فؤاد الخشن الرائد المجدد الحس في الشعر العربي الحديث، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠، (ص ١٠١-١٠٢).

(٢) نشرت هذه البواوين مجتمعه، دار العودة - بيروت ١٩٩٣؛ وقلمت لها الدكتور رينا عوض.

شعره يعبر بصدق عن حالاته النفسية في تقلباتها وثوابتها: تقلباتها بين اليأس والأمل، الشك والإيمان، نشوة الذكرى وسأم الحاضر، وثوابتها تحريك الزمن المجدد، بعث الخصوبة في العقم، تجسيد البطل المحضّر، المنقذ.

البحار والدرويش

طُوفَ مع «بوليس» في المجهول، ومع «فاوست» ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع «هكسلي» فأبحر إلى ضفاف «الكتج»، منبت التصوف...! لم يَرِ غيرَ طينٍ مَيْتٍ هنا، وطينٍ حارٍ هناك. طين... بطين...!!

بعد أن عانى قوارَ البحر،
والضوءَ المداحي عبّرَ عَمَاتِ الطريق،
وَمَدَى المجهولِ يَنْشَقُّ عن المجهولِ،
عن مَوْتٍ مُحِيقٍ
يَنْشُرُ الأكفانَ زُرْقاً للغريق،
وتمطّط في فراغ الأفقِ أشداقُ كهوفٍ
لقها وهجُ الحريق،
بعد أن راوَعَهُ الريحُ رماه
الريحُ للشرقيِّ العريق...

حطّ في أرض حكي عنها الرواة:
حانة كَسَلِي، أساطير، صلاة

وَنَخِيلٌ فَاتِرُ الظِّلِّ رَحِيٌّ الْهَيْئَمَاتُ
مَطْرَحٌ رَطْبٌ يُمِيتُ الْحِسْرَ
فِي أَعْصَابِهِ الْحَرَّى، يَمِيتُ الذَّكَرِيَّاتِ،
وَالصَّدَى النَّائِي الْمَدْوِي،
وَعَوَايَاتِ الْمَوَانِي النَّائِيَّاتِ...

أَهْ لَوْ يُسَعِّفُهُ زُهْدُ الدَّرَاوِيشِ الْعُرَاةُ
دَوَّخَتُهُمْ «حَلَقَاتُ الذِّكْرِ»
فَاجْتَازُوا الْحَيَاةَ...
حَلَقَاتُ حَلَقَاتُ
حَوْلَ درویش عتیق
شَرَّ شَتَّ رَجُلَاهُ فِي الْوَحْلِ وَبَاتُ
سَاكِنًا، يَمْتَصُّ مَا تَنْضَحُهُ الْأَرْضُ الْمَوَاتُ،
فِي مَطَاوِي جِلْدِهِ يَنْمُو طُفَيْلِي النَّبَاتُ:
طَحْلَبُ شَاخٍ عَلَى الدَّهْرِ وَلَبْلَابُ صَفِيقُ...

غَائِبٌ عَنْ جِسْمِهِ لَنْ يَسْتَفِيقَ...
حَظُّهُ مِنْ مَوْسِمِ الْخِصْبِ الْمَدْوِي
فِي الْعُرُوقِ
رُقْعَ تَزْرَعُ بِالزَّهْرِ الْأَنِيقِ
جِلْدُهُ الرِّثَّ الْعَتِيقِ

— هَاتِ خَبْرَ عَنْ كَنْوَزِ سَمَرَتِ
عَيْنِكَ فِي الْغَيْبِ الْعَمِيقِ

— قَابِعٌ فِي مَطْرَحِي مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ
قَابِعٌ فِي ضَفَّةِ «الْكَنْجِ» الْعَرِيقُ

طُرُقَاتُ الْأَرْضِ مَهْمَا تَتَنَاءَى
عِنْدَ بَابِي تَنْتَهِي كُلُّ طَرِيقٍ،
وَبِكُوخِي يَسْتَرِيحُ التَّوَأْمَانُ:
اللَّهُ، وَالدهْرُ السَّحِيقُ.

... وَأَرَى، مَاذَا أَرَى...؟
مَوْتًا، رَمَادًا وَحَرِيقًا...!
نَزَلْتُ فِي الشَّاطِئِ الْعَرَبِيِّ
حَدِّقْ تَرَهَا... أَمْ لَا تُطِيقُ؟

... ذَلِكَ الْغُولُ الَّذِي يُرْغِي
فِيرْغِي الطِّينُ مَحْمُومًا، وَتَنْحَمُّ الْمَوَانِي
وَإِذَا بِالْأَرْضِ حُبْلَى تَتَلَوَّى وَتُعَانِي
فَوْرَةً فِي الطِّينِ مِنْ أَنْ لَانَ
فَوْرَةً كَانَتْ أَثِينًا ثُمَّ رُومًا...!
وَهَجَّ حَمَّى حَشْرَجَتْ فِي صَدْرِ فَانِي
خَلَفَتْ مَطْرَحَهَا بَعْضَ بُشُورٍ،
وَرَمَادٍ مِنْ نَفَايَاتِ الزَّمَانِ.

ذَلِكَ الْغُولُ الْمُعَانِي
مَا أَرَاهُ غَيْرَ طِفْلِ
مِنْ مَوَالِيدِ الثَّوَانِي

وَيَدَا شَمَطَاءٍ مِنْ أَعْصَابِهِ تَنْسُلُ
أَكْفَانًا لَهُ وَالْمَوْتُ دَانِي
وَتَرَانِي

قَابِعًا فِي مَطَرَحِي مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ
قَابِعًا فِي ضَفَّةِ «الْكَنْجِ» الْعَرِيقِ.

وبكروحي يستريحُ التَّوَأْمَانُ:
الله والدَّهْرُ السَّحِيقُ

أَتَرَى حُمِّلْتَ مِنْ صَدَقِ الرُّؤْيِ
مَا لَا تُطِيقُ؟

— خَلَّنِي! مَاتَتْ بَعْيِي

مَنَارَاتُ الطَّرِيقِ

خَلَّنِي أَمْضِ إِلَى مَا لَسْتُ أَدْرِي

لَنْ تَغَاوِيَنِي الْمَوَانِي النَّائِيَاتُ

بَعْضُهَا طِينٌ مَحْمَى

بَعْضُهَا طِينٌ مَوَاتُ

أَهْ كَمْ أَحْرَقْتُ فِي الطِّينِ الْمَحْمَى

أَهْ كَمْ مِتُّ مَعَ الطِّينِ الْمَوَاتِ

لَنْ تَغَاوِيَنِي الْمَوَانِي النَّائِيَاتُ،

خَلَّنِي لِلْبَحْرِ، لِلرَّيْحِ، لِمَوْتِ

يَنْشُرُ الْأَكْفَانَ زُرْقًا لِلْعَرِيقِ،

مُبْجِرًا مَاتَتْ بَعْيِيهِ مَنَارَاتُ الطَّرِيقِ

مَاتَ ذَاكَ الضُّوْءُ فِي عَيْنِيهِ مَاتَ

لَا الْبَطُولَاتُ تَنْجِيهِ، وَلَا ذُلُّ الصَّلَاةِ.

النَّاي والريح في صومعة كيمبردج

يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتقّ منها العبارة التي تصنع الوجود.
مالرمة

قابض على الريح يسيرها كيف شاء.

بجوع الحرّة ولا تأكل بشديها.

-١- في الصومعة

بيني وبينَ البابِ أَقْلَامٌ وَمِخْبَرَةٌ،
صَدَى متَأَفِّفٌ،
كُومٌ من الورقِ العتيقِ.
هَمُّ العبورِ،
وخطوةٌ أو خطوتانِ
إلى يقينِ البابِ، ثُمَّ إلى الطريقِ

-٢-

كذبٌ،
دَمِي ينحَرُّ، يشتمني، يَقْنُ:
إلى متى أزنسي، وأبصقُ
جَبْهَتِي، رِئَتِي
على لَقَبٍ وكرسيٍّ
أضاحُ مومياء؟
أنا لستُ منكم طغمةُ النساكِ

واللحمَ المقدَّدَ في خلایا الصرْمعةِ
لنَ یستحیلَ دمی إلى مصْلِ
کذبتُ، کذبتُ، کذبتُ،
جرُونی إلى السّاحاتِ، عرُونی
اسلخوا عَنّی شِعَارَ الجامِعةِ

- ٣ - النّاي

«إِبنی، وقاهُ الله، کُنزُ أبیه،»
«جسرُ البیتِ، یحملُ هَمَّنا هَمًّا ثقیلاً»
«... أَلعامُ خَلْفَ البابِ یا بَنّی، یعودُ»
«غداً، یعودُ إِلَیکَ، بَعْضَ الصَّیرِ»
«سوفَ یُعودُ، واللهُ الکفیلُ»

♦ ♦ ♦

ولربّما ماتتْ غداً
تلكَ الّتی یسَّتْ علی إسمی
ومصرٌ دماءُها شَبَّجِی
وما احتفلتْ بِلذاتِ الدماءِ،
ماتتْ معَ النّاي الَّذی تهوَاهُ
یُسحَبُ حزنُهُ عَبْرَ المساءِ
ومعَ الورودِ متی التَّوَتِ
بیضاءَ، ینسجُ عُرْسَها ثَلجُ الشَّتاءِ
طولَ النهارِ
مدی النهارِ
تنحِلُ فی عَصَی جِنازَتِها
یحزُّ النّايُ فیهِ
وما یزیحُ عَنِ القَرارِ:

مَاتَتْ وَمَا احْتَفَلَتْ وَمَا عَرَفَتْ
رَفَاهَ يَدِ تَظَلُّلِهَا وَدَارِ.

- ٤ - الرُّبْع

طَوَلَ النَّهَارِ
مَدَى النَّهَارِ
رَبِّي مَتَى أَنْشَقُ عَنْ أُمِّي، أَبِي
كُنْثِي، وَصَوْمَعَتِي، وَعَنْ تِلْكَ الَّتِي
نَحِيًا، ثَمَوْتُ عَلَى انْتِظَارِ
أَطَا الْقُلُوبِ، وَبَيْنَهَا قَلْبِي،
وَأَشْرَبُ مِنْ مَرَارَاتِ الدُّرُوبِ بِلا مَرَارَةٍ،
وَلَعَلَّ تُخَصِّبُ مَرَّةً أُخْرَى
وَتُعْصِفُ فِي مَدَى شَفَتِي الْعِبَارَةِ.
دَرْبِي إِلَى الْبَدْوِيَّةِ السَّمَرَاءِ
وَاحَاتِ الْعَجِينَ الْبَكْرِ،
وَالْفَجَوَاتِ أَوْدِيَةِ الْهَجِيرِ،
وَزَوَابِعِ الرَّمْلِ الْمَرِيرِ.
تَعْصَى وَلَيْسَ يَرُوضُهَا
غَيْرُ الَّذِي يَتَقَمَّصُ الْجَمَلَ الصَّبُورَ
وَبِقَلْبِهِ طِفْلٌ يَكُورُ جَنَّةً،
غَيْرُ الَّذِي يَقْتَاتُ مِنْ ثَمَرٍ عَجِيبٍ:
نُصْفٌ مِنَ الْجَنَنَاتِ يَسْقُطُ فِي السَّلَالِ
يَأْتِي بِلا تَعَبٍ حِلَالِ
نُصْفٌ مِنَ الْعَشْرِقِ الصَّبِيبِ.
أَلْشَوْكُ يَنْبِتُ فِي شَقُوقِ أَطَافِرِي
أَلْشَوْكُ فِي شَفَتِي يَمْرُجُ بِاللَّهْيَبِ

... في وجهها عَبَقُ الغريزة
حين تَصْمَتُ عن سَوَانٍ
... نهَضَتْ تَلْمُ غرورَ نهْدَيْهَا
وتنفضُ عن جدائلها حكاياتِ الرمالِ،
تحدو، تدورُ كما أشهدُ بإصبعي
ولربما اصطادتُ بُروقاً
في دهاليزي تمرُّ وما أعْي
وبدون أن أُملي الحروف وأدّعي
تحدو، تدورُ، تزوِّغُ زوبعةً طروبُ
وأرى الرياحَ تسيحُ؛ تنبعُ
من يديها:

منبعَ الريحِ المعطرةِ الجنوبِ
ومنابعَ الريحِ الطريةِ والغضوبِ
للريحِ موسمها الغضوبِ.

وحدي مع البدويةِ السمراءِ
كنتُ مع العبارةِ
في الرملِ كنتُ أخوضُ
عَتَمَتَهُ ونَّسَارَةَ
شربُ المراراتِ الثقاليِ
بلا مرارةِ.

ريحُ تهبُّ كما تشهدُ عبارتي
للريحِ موسمها الغضوبِ،

للريح جوعٌ مَبَارِدِ الفولاذِ
تمسحُ ما تحجّرُ
من سياجاتٍ عتيقةٍ
ويُعود ما كانت عليه
الزبّةُ السمرَاءُ في بدءِ الخليفةِ
بكرًا لأوّلِ مرّةٍ تشهى
بمحضِ الشمسِ، ليلُ الرعدِ
يوجعُها وتُسْتَمْري بروقةٍ
ماذا سوى أرضٍ تُعْبُ
الحلمَ، تُنبِئُهُ كرومًا والكرومُ
لها شروشُ السنديانِ،
لها عروقُ السنديانِ
ورَفَاهُ فيءِ البيلسانِ،
ماذا سوى عَقْدِ القبابِ البيضِ
يتأّ واحدًا يزهو بأعمدةِ الجباهِ
يزهو بغاباتٍ من المَدُنِ الصّبايا
لينُ أرصفهٍ وجَاهُ
أيصحُ عَبْرَ البحرِ تفسيحُ المياهِ...؟

وأرى، أرى الطّاووسَ يُنَجِرُ
في مراوحِ ريشه،
نشوانٌ يبحر وهو في ظلّ السياجِ
ويظنُّ أنَّ السوردةَ والثيغرَ المنمّقَ
يسترانِ العارَ في تكوينه والمهزلةُ
في صدره ثديانِ

ما نبثا لمرضعة
 ولا للعانس المسترجلة
 ثديان يأكل منهما عسلاً
 ويحصد منهما ذهباً وعاج
 لو يستحق صلبته
 ما شأنه بصليب إيمان
 يسوق لجلجلة
 وكلت ريح الرمل
 تفجئه بوحلة شارع أو مزبلة
 هو والسياج
 وطيوب ثدييه وما حصده
 من غسل وعاج
 في موسم الريح الغضوب
 مسح السياجات العتيقة في العقول
 وفي الدروب...

٥- الناسك

الناسك المخذول في رأسي
 يطيل علي، يسألني، يحار
 «أهملت فرضك»،
 «هل جئت فرحت تحلم في النهار»
 «حلم النهار»
 «مدى النهار...؟»
 «هل كنت تتبع ذلك الجنى»
 «هل أغواك شيطان المغارة؟»
 — وحدي مع البدوية السمراء

كُنْتُ مَعَ الْعِبَارَةِ
فِي الرَّمْلِ كُنْتُ أَخْوَضُ
عُثْمَتُهُ وَنَارَهُ،
شَرِبُ الْمِرَارَاتِ الثِّقَالَ
بِلا مِرَارَةٍ.

— «أَلْفَاظُ مَجْنُونٍ» وَعَادَ
لِغُرْفَةِ الْأَثَارِ فِي رَأْسِي،
وَلِلْسُلْعِ الْعَتِيقَةِ،
عَادَ مَنْخَلَعُ الْوَقَارِ.

-٦-

طَوَلَ النَّهَارَ
مَدَى النَّهَارَ
أَلْحَيْنُ بَعْدَ الْحَيْنِ تَغَيَّرُ جَبْهَتِي
صُورًا وَتَنَبَّأْتُ فِي الطَّرِيقِ
صُورًا يَشُوْهُهَا الدَّوَارُ
أُمِّي، أَبِي، تِلْكَ الَّتِي
تَحْيَا مَمُوتٌ عَلَى انْتِظَارٍ.
الْأَنَاسِكُ الْمَخْذُولُ فِي رَأْسِي
يَشْدُ قُوَاهُ يَنْهَرْنِي، أَفِيْقُ:
بَيْنِي وَبَيْنَ الْبَابِ
صَحْرَاءُ مِنَ السُّورِقِ الْعَتِيقِ وَخَلْفَهَا
وَادٍ مِنَ السُّورِقِ الْعَتِيقِ وَخَلْفَهَا
عَمْرٌ مِنَ السُّورِقِ الْعَتِيقِ.

أمل دنقل

(١٩٤٠-١٩٨٣)

ولد محمد أمل فهيم محارب دنقل في قرية القلعة بمحافظة قنا سنة ١٩٤٠، لأب كان الوحيد في قريته الذي حصل — في نفس العام — على إجازة العالمية من الأزهر. توفي والده سنة ١٩٥٠ وعمر الشاعر عشر سنوات فتحمل مسؤولية الأسرة التي خسرت ممتلكاتها بفضل طمع الأقارب من الورثة. ثم انتقل الشاعر إلى القاهرة للدراسة في كلية الآداب لكنه اضطر إلى ترك دراسته والسفر إلى الإسكندرية للعمل. بيد أنه لم يلبث أن يعود إلى القاهرة ويلتحق برفاقه من أدباء جيل الستينات الذين يجتمعون في مقهى «ريش». وكان أمل دنقل يفاخر بأن نسبه يعود إلى قبيلة قريش — وهو قد كتب مقالات عدة عن قريش — ولعل اعتقاده بأنه من نسب يرجع إلى الأشراف جعله يمثل في شعره نموذجاً للبطل الذي يؤمن بقيم نبيلة لا يجد تحقيقاً لها في المجتمع.

وهكذا فإن الشاعر ولد في بداية الحرب العالمية الثانية، ونشأ في ظل احتدام الصراع السياسي والاجتماعي في مصر ما بعد الحرب، والسعي إلى نيل الاستقلال والتخلص من الاستعمار البريطاني، ومن ثم مجيء الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ بقيادة جمال عبد الناصر. وكذلك شهد المد اليساري وتقارب مصر من المعسكر الشيوعي بعد ١٩٥٥، ثم رحيل عبد الناصر ١٩٧٠ ومجيء السادات الذي رسخ الانفتاح الاقتصادي، والتقرب من الولايات المتحدة الذي أدى إلى توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل.

نظم الشعر في فترة زمنية قصيرة هي فترة الهزائم التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينات والسبعينات، ولكنها فترة مهمة جداً من تاريخ مصر والأمة العربية هي فترة الهزيمة والاهتراء والتفسخ... وعكس في شعره كل ذلك فجاء شعره خبير معبر عن تطلعات الشعب المصري وهمومه وآماله وطموحاته. تقول عنه زوجته

عبلة الرويني في كتابها عن زوجها بعنوان «الجنوبي» (منشورات مكتبة مدبولي - القاهرة)^(١): «انه يجمع المتناقضات فهو هادئ وثائر، بسيط ومركب، انفعالي وكتوم لا يظهر مشاعره، وقح وخجول ولكنه حزين دائماً. وهو عنيد لا يتزحزح عما في رأسه... عاشق للحياة، مقاوم لا يهادن، يحلم بالمستقبل والغد الأجل مع قدر كبير في العلمية يزدرى فيها كل شيء، ويدمر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته.»

انفعالي حاد لكنه قادر على كتمان انفعالاته ومشاعره. وفي صباه كان متديناً ولكنه تحول إلى ماركسي. صعيدي حتى العظم. شديد الغيرة في كبرياء. شديد العناد. شديد الثأر شأن سكان الصعيد المصري. وهو من عشاق الحرية، لكنه مطارد من القدر ملاحق بالموت. في العشرين من عمره ذكر أنه، لا بد، متحر في الثلاثين. وفي الثلاثين أكد أن حياته لا بد وأن تنتهي في الأربعين، وقد صَحَّ توقعه نوعاً ما فمات وهو في الثالثة والأربعين.

وهو في السابعة، ماتت أخته، وفي العاشرة مات والده، وهكذا وجد نفسه في مواجهة دائمة مع الموت الذي واجهه بشجاعة فائقة في صراعه الطويل مع مرض السرطان. وهو موصول العذاب مطارد ومرفوض ومعارض لا يهادن. كان مسكوناً بالشعر كما كان مسكوناً بهاجس الموت. فالشعر في رأيه له قدسيته! وهو لا يحتمل أنصاف الموهوبين، ولا يسكن منطقة الوسط، وهو طريقه إلى النضال. وهو يرى أن الشعر يأخذ ماهيته الأساسية من صلته بالناس، لأن له دوراً اجتماعياً وسياسياً يجب أن يلعبه وأن يكون متصلاً بجمهير الناس قريباً من إدراكهم. ورغم تعلقه بالثورة لم ينخرط في أي حزب سياسي مخافة أن يفقد حرية. لقد التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والتغيير وعن هموم الوطن وال دفاع عن عروبة مصر.

مفهومه للشعر:

مفهوم أمل دنقل لوظيفة الشعر يظهر بوضوح في مقابلة أجراها معه سيد البحراوي ضمَّنَها كتابه عن الشاعر في البحث عن لؤلؤة المستقبل (صدر الكتاب

(١) من دون تاريخ.

عن «أمل دنقل» عن دار الفكر الجديد في بيروت (١٩٨٨)، الشعر يجب أن يكون مرتبطاً بالثورة لأنه هو نفسه يجب أن يكون ثورة. فالرؤية الشعرية هي رؤية سابقة على الواقع، وهي رؤية تريد أن تغير الواقع الموجود وترفضه حتى لو كان مقبولاً عند كثير من الناس. أي أنها تحلم بواقع أفضل للإنسان وبعلاقات فضلى بين الناس، وبعلاقات مختلفة حتى بين الأشياء، أكثر سموً وأكثر مثالية، لا بد أن توجد علاقة بين الإنسان والشجرة التي يجلس تحتها، بين الإنسان والحديقة التي يمر أمامها، بين الإنسان والسنبلة التي يقطفها لكي يصنع منها طعاماً. لا تصبح علاقة الإنسان بالأشياء التي حوله علاقة نفعية فقط إنها علاقة جمالية، وليست علاقة استهلاكية، إنما علاقة تبادلية. الشعر نفسه هو ثورة على الواقع، على العلاقات الموجودة والمألوفة في الواقع.

وهو يرى بالتالي أن مهمة الشاعر الإجابة عن هذا السؤال: هل يجب أن يهبط الشاعر إلى الجماهير أو ينتظر حتى تصعد إليه الجماهير؟

وهو شاعر يهتم بالمباشرة على رغم أنه من أكثر الشعراء استخداماً للرموز، وهو إلى ذلك شاعر «محرّض» ومن دعاة الثورة والرفض والتغيير. وهو شاعر قومي يُوصَلُ قيماً قومية داخل الإنسان وانتماء هذا الإنسان إلى تاريخه وتراثه وحضارته، فلذلك يكثر من استخدام الرموز والأساطير المستقاة من التاريخ العربي من أجل استنهاض القيم التراثية والتاريخية في أذهان الناس.

اعتقد برسالة الشعر، وهو يقول عن نفسه إنه: «واحد من جنود الشعر». و«يحتضن لواءه بالمرفقين إن قطعوا منه اليدين». ورسالة الشعر تكمن في الانتصار لقيم الإنسان مثل الحرية والصدق والأخلاق. وإن وظيفة الشعر هي ارتباطه بالناس، وعلى أن الشعر ينطلق من دوائر ثلاث: دائرة الذات ودائرة المجتمع ودائرة الإنسان، وبالتالي فإن الشاعر يكون ملتزماً بقضايا الإنسان.

والشعر تواصل، لا يمكن للشاعر أن ينقطع عن تراثه، بل عليه أن يعي تراثه أولاً، ومن ثم يتجه نحو التجديد، ذلك لأن التجديد لا يكون من عدم. والشاعر لا يكون محايداً بل عليه أن يكون له موقف مما يجري حوله، وهو كما قلنا شاعر الرفض بامتياز وكما هو رافض فهو أيضاً مرفوض من لدن السلطة.

وهو ليس شاعراً انطباعياً تنعكس على وجدانه الطبيعية والأشياء، إنما هو يعكس ذاته على الأشياء فيحاول أن يغيرها بحيث يأتي شعره زائفاً بالأفكار التي تعبّر عنها لغة تعتمد الإيقاع الموسيقي.

وهو يرى أن من أولويات وظائف الشعر أن يوظف في خدمة القضايا الوطنية، في الدفاع عن حق الشعب وكرامته وعزته ومجده وتقديمه، وهو ليس شعارات فارغة تطلق في المناسبات إنما هو دعوة إلى التغيير وإيقاظ روح الشعب وإحساسه الوطني وتحريضه على الثورة والتمرد والرفض والمقاومة، وكما يقول هو عن نفسه (ص ٥٣ من كتاب البحراوي): «لم يكن يملك إلا... مبدأ».

وجرباً على عادة الشعراء المحدثين يلجأ أمل دنقل إلى استخدام التضمين في شعره. وهكذا نجد أنه يحسن توظيف التراث في شعره مما يدل على سعة إطلاعه على التراث الشعري العربي وحفظه لهذا الشعر والتفاعل معه بحيث يأتي التضمين موفقاً ومنهجاً في السياق الشعري ومنسجماً مع المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، ومما لا شك فيه أن ذلك يرسخ المعاني في ذاكرة القارئ ويترك في نفسه أفضل الوقع.

عبد العزيز المقالح مصيب في ما يقوله في مقدمته لديوان أمل دنقل^(١): «وقد استخدم عنصر التضمين الشعري كأقوى وأجود ما يكون الاستخدام وأصبحت الأبيات المضمنة أكثر التحاماً وتداخلاً في بناء القصيدة وفي إعطائها الدلالة الرمزية التاريخية، وليس كما فعل بعض شعراء القصيدة الجديدة الذين يقومون بما يشبه عملية (اللصق واللزق) حيث يظل أسلوب التضمين سطحياً وناشزاً عن السياق الفني والنفسي».

وهكذا يكون أمل دنقل من بين الشعراء المعاصرين الأكثر براعة في استخدام عنصر التضمين في شعره.

استخدم أمل دنقل في شعره أيضاً الرموز ذات المصادر المتنوعة، كالمسيح، ومريم العذراء، وسدوم، ونوح، والمزامير، وسفر التكوين، وسفر الخروج، وهي رموز مأخوذة من التوراة والإنجيل، وبعضها مشترك بين المسيحية والإسلام.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ومكتبة منبوي - القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥، (ص ١٥).

كما يأخذ بعض الرموز الشائعة من التراث الإغريقي، مثل: سيزيف، وسبارتكوس، وأوزيريس، وطروادة، وبنلوب، وأوديب.
وعن التراث الفرعوني: طيبة وأبو الهول.

وعن التراث العربي: زرقاء اليمامة، أبو موسى الأشعري، صقر قريش، حرب البسوس، صلاح الدين الأيوبي، أبو نواس، المتنبي، الخنساء، كليب، سيف الدولة، كافور، إرم ذات العماد ويوسف، كما جاء في سورة يوسف في القرآن الكريم.
وقد وفق إلى توظيف هذه الرموز في شعره مما أعطاه زخماً وقدرة على الإيحاء والتعبير ومعالجة مواضيع واقعية وسياسية، مما تثريه هذه الرموز في ذهن القارئ من أفكار ومضامين وتوجيه من مدلولات يستطيع الشاعر أن يتستر عنها دون أن ييوح بها بصراحة.

وكثيراً ما يلجأ إلى استخدام اللغة اليومية بطريقة مباشرة، وهي أقرب إلى لغة الواقع ولغة الشارع، فينقل أحاديث المذيع وبلاغات الإذاعة وأحاديث الملاهي والملصقات:

- تصير الأذن سلة مهملات.
- أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل.
- ذهاب الذكرى.
- أطفال القمر — بريد الشمس.
- تخلع الذكرى ملابسها المغيرة القديمة.
- الطرقات تلبس الجوارب السوداء.
- الشمس التي تأكل الديدان.
- تسعل الظلمة...

عاش الشاعر أمل دنقل في فترة مضطربة لعلها من أشد الفترات تأزماً في تاريخ الأمة العربية: فمن هزيمة إلى هزيمة أشد وأدهى، ومن سقوط إلى سقوط ومن فشل إلى آخر والوطن العربي مهدد في الصميم. وهو يسجل ذلك كله بلغة شعرية خطائية قريبة إلى الشرية في كثير من الأحيان، بحيث يكثر من استخدام المفردات العامية.

وهو ليس الشاعر العربي الوحيد الذي يتناول المواضيع السياسية والأحداث الآتية والأفكار الثورية في شعره. هناك شعراء أمثال أدونيس وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش ونزار قباني، كما أن هناك شعراء كباراً أمثال عمر أبو ريشة ومحمد مهدي الجواهري والشاعر القروي، وكثير غير هؤلاء وأولئك ممن تناولوا المواضيع السياسية في شعرهم.

وهو في شعره السياسي يتناول قضايا الأمة، كما يتناول قضاياها الخاصة، لكون الشاعر يُعتبر ضمير الأمة والراصد لأحاسيس الشعب وهمومه. وهو في بعض الأحيان يلجأ إلى استخدام شخصيات تراثية يتستر بها ويتقنع، أمثال القصائد التالية: «كلمات اسبارتاكوس الأخيرة» (الديوان ص ١١٠)، و«العشاء الأخير» (الديوان ص ١٧٢). حيث تظهر شخصيات اسبارتاكوس والمسيح وأوزوريس التي يستخدمها كقناع لإخفاء شخصيته، ويسقط عليها أحاسيسه ومشاعره، بحيث تصبح أزمته الشخصية هي أزمة الوطن. وهو يشبه الناس بالخيول كما يقول في قصيدة «الخيول» (ص ٣٩٢):

«بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت!»

وهكذا فإن شعره ينضح بهاجس الموت والخيبة والإحباط، كما هي الحال في عالم السياسة، وهو يرسم لهذا العالم الذي يعيش فيه صورة قائمة، فهو عالم يتحكم به الغدر والجبن والخيانة.

وهو يدعو في مجموعتيه «العهد الآتي» و«أوراق الغرفة ٨» إلى كشف الحقيقة، وإلى الثورة وحمل السلاح، لأن العالم بات في حاجة إلى طوفان يغسله من أدرانته وموبقاته ويطهره من آثامه كما يقول.

وفي ديباجة ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» (ص ١٠٥) يقول:

«آه.. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق!

ربما نفق كل العمر.. كي تنقب ثغره

ليمرّ النور للأجيال... مرّه!

... ..

ربما لو لم يكن هذا الجدار...
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!!»

مراحله الشعرية:

ينقسم شعر أمل دنقل إلى أربعة اتجاهات متداخلة:

الاتجاه الأول: هو الاتجاه الرومانسي الذي يغلب عليه الطابع الشخصي، ويتناول عهد الصبا وطهارة الحب البريء الخائب: ليل وحلم وحب وحزن وعذاب، ذكريات وأشواق ودموع وانتظار... وفقده لمن يحب ... وشكوى وجرمان.

يقول في قصيدة «شيء يحترق»^(١):

شيء في قلبي يحترق
إذ يمضي الوقت.. فنفرق
ونمدّ الأيدي
يجمعها حب
وتفرقها.. طرق
إلى أن يقول:
وأحسّ بشيء في صدري
شيء كالفرحة
يحترق!

تمثل هذه المرحلة في ديوانه الأول «مقتل القمر».

الاتجاه الثاني: ويشمل مرحلة الصراع بين الذاتي والعام ويتمثل في ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ويغلب عليه طابع الواقعية ويطرح فيه مواضيع تصور الأشياء العادية، ويعالج هموم الحياة اليومية حيث يقول^(٢):

في جلسة الإفطار، في الهنيئة الطفلية المبكرة
أعصب عيني بالصحيفة التي يدسها البائع تحت الباب

(١) الديوان، (ص ٧٢ و ٧٤).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٤١-١٤٢).

وزوجتي تبدأ ثرثرتها اليومية المباشرة
وهي تصبّ شأياها الفاتر في الأكواب!
(.. تقص عن جارتها التي ارتدت..
وجارها الذي اشترى...

وعن شجارها مع الخادم وأنبواب والقصاص،
... ثم تشد من يدي: صفحة الكُرة!

وتظهر عنده بوضوح اللغة الثرية المباشرة وتناول المواضيع اليومية. كما
نجد في قصيدته «تعليق على ما حدث في مخيم الوَحَدات»^(١):

قلتُ لكم مرارا
إن الطوابير التي تمرُّ
في استعراض عيد الفطر والجلاء
(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)
لا تصنع انتصارا.

الاتجاه الثالث: يتمثل في ديوانه «تعليق على ما حدث» و«أقوال جديدة
عن حرب البسوس» الذي يضمّ قصيدته الشهيرة «لا تصالح» (ص ٣٢٤)، التي
نظمها عام ١٩٧٦، وفيها دعوة إلى رفض الصلح مع إسرائيل، وقد لاقت صدىً
لدى جماهير الشعب العربي.

«كيف تنظر في يد من صافحوك..
فلا تبصرُ الدم..
في كلِّ كف؟
إن سهماً أتاني من الخلف
سوف يجيئك من ألفٍ خلف.
فالدمُ — الآن — صار وساماً وشارة.
لا تصالح...»^(٢)

^(١) المصدر السابق، (ص ٢١٠).

^(٢) المصدر السابق، (ص ٣٢٩).

والاتجاه الرابع: يتناول ذوبان الذات في الموضوع أو اندماج الخاص والعام، بحيث أن شعره يتخطى الدائرة الذاتية وهموم الذات، ليخرج إلى دائرة الإنسانية الشاملة.

وتتمثل هذه المرحلة في ديوانه «العهد الآتي»، الذي تقول عنه زوجته عبلة الرويني: «كان ديوان العهد الآتي وما زال برأبي هو أنضج أعمال أمل الشعرية فكراً ولغة ووجداناً وبناء، إنه يحدّد موقف أمل ورؤيته لهذا العالم ويحدّد أكثر مفهوم ومنطلقات الثورة لديه. إن عملية الهدم للعهد القديم والجديد وإعادة بناء عهد آتٍ جديد، شكّلنا في هذا الديوان رؤية ثورة كليّة، كما أن قصيدة سيفر التكوين بالتحديد هي كتاب العهد الآتي.»

وفي قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» (ص ٣٩٦):

تتحدى الدمار..
ونأوي إلى جبل لا يموت
(يسمونه الشعباً)
نأبى الفرار..
ونأبى النزوح!
كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد — الآن — فوق بقايا المدينة
وردةً من عطن
هادئاً..
بعد أن قال «لا» للسفينة
.. وأحبّ الوطن!

وخلاصة القول أن الشاعر أمل دنقل عبّر عن تجربة شعرية مميزة بلغة بسيطة مفهومة، وحادة ومباشرة وقريبة من لغة الناس، مرتبطة بهمّ الأمة وعصيرها.

وهو شاعر ثائر متمرد جريء، لا يخاف التهديد أو الوعيد، لا يساوم السلطة، وهو يرفع الصوت ويشهر السوط في سبيل الدفاع عن الناس البسطاء الطيبين، يحث الجماهير على عدم الخضوع والخنوع وتمثيل دور القطيع الذي يسير إلى هلاكه راضياً بدلاً من أن ينتفض ويحتج ويقاوم.

لكن الشاعر تحاصره الخيبة، ولا يجني سوى الهزيمة والفشل، فكأنه سيزيف ذلك البطل الإغريقي الأسطوري الذي حُكم عليه بالعذاب، يحمل الصخرة إلى قمة الجبل ثم يدحرجها إلى الهاوية، ثم يرفعها من جديد إلى أن يقتله العذاب ويجد في الموت راحته الكبرى.

هاجس الموت لا يفارقه فكأنه كان في سباق مع الموت، لديه إحساس بأن عمره قصير وأنه يعيش مع الموت كل يوم.

يقول في قصيدته «فقرات من كتاب الموت»^(١):

«كل صباح..

أفتح الصنبور في إرهاب

مغتسلاً في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي.. دماً!

وعندما..

أجلس للطعام.. مُرغماً:

أبصر في دوائر الأطباق

جماجماً..

جماجماً..

مفغورة الأفواه والأحداق!!»

هذا هو الشاعر أمل دنقل، ذو الصوت المميز في الشعر العربي الحديث، الذي جدد في الموسيقى الشعرية كما في اللغة والبناء الشعري، وظلّ منسجماً

(١) المصدر السابق، (ص ١٩٧).

مع ذاته، محباً لشعبه ولوطنه، مدافعاً بعناد عن كرامة أمته التي سقطت في الهزائم. وهكذا انتهى الشاعر الذي صرعه مرض السرطان وهو في أوج عطائه، فأسلم الروح في ٢١ أيار (مايو) سنة ١٩٨٣.

هذا هو الشاعر أمل دنقل، شاعر متوتر، في شعره نبض يعكس نبض الشارع المصري والعربي، بحيث أن لغته الشعرية تهبط في بعض قصائده إلى لغة الشارع.

وهو صاحب تجربة شعرية مزجت بين الشعر والواقع، حيث أصبح الشعر عنده تعبيراً عن الواقع خاصة في شعره السياسي. الشاعر يقف مع الحرية، وفي ذلك يقول^(١):

«إنني لا أكره عبد الناصر، ولكن في تقديري دائماً أن المناخ الذي يعتقل كاتباً ومفكراً لا يصح أن أنتمي إليه، أو أدافع عنه.. إن قضيتي ليست عبد الناصر، حتى ولو أحببته، ولكن قضيتي دائماً هي الحرية.»
يقول الشاعر عبد المعطي حجازي في مأساته^(٢):

«كان السرطان يأخذ من جسده الناحل فتزداد روحه تألقاً وجبروتاً، حتى كان باستطاعة زواره وعائديه أن يروا صراعه مع الموت رأى العين.. صراع بين متكافئين، الموت والشعر. وفي اللحظة التي وقع فيها الجسد بكامله بين مخالب الوحش، خرج أمل دنقل من الصراع منتصراً.. لقد أصبح صوتاً محضاً، صوتاً عظيماً سوف يتردد أصفى وأنقى من أي وقت مضى...»

ويبقى أمل دنقل نسيجَ وَحْدِهِ في الشعر العربي الحديث.

(١) عبلة الرويني، (ص ١٤٠).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٤١).

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

أيتها العرافة المقدسة..

جئتُ إليك.. مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء.
أسأل يا زرقاء..

عن فمك الباقوتِ عن نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء
عن جاري الذي يَهُمُّ بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاصُ رأسه.. في لحظة الملامسة!
عن الفم المحشو بالرمال والدماء!!
أسأل يا زرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف.. والجدار!
عن صرخة المرأة بين السبي. والفرار؟
كيف حملتُ العار..
ثم مشيتُ؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟
ودون أن يسقط لحمي.. من غبار التربة المدنسة؟
تكلمي أيتها النبية المقدسة
تكلمي.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان
لا تغمضي عيني، فسالجرذان..
تلعقُ من دمي حساءها.. ولا أردُها!

تكلمي... لشد ما أنا مُهان
لا اللَّيْل يُخفي عورتِي.. ولا الجدران!
ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدُّها..
ولا احتمائي في سحاب الدخان!
.. تقفز حولي طفلةٌ واسعةُ العينين.. عذبةُ المشاكسة
(— كان يَقصُّ عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادق
فنفتح الأزرار في ستراتنا.. ونسند البنادق
وحين مات عطشاً في الصحراء المشمسة..
رطب بِاسْمِكَ الشفاه اليابسة..
وارتخت العينان!)
فأين أخفي وجهي المتهم المُدان؟
والضحكة الطروب: ضحكته..
والوجه.. والغمازتان؟!

أيتها النبوة المقدسة..
لا تسكتي.. فقد سَكَتُ سَنَةً فَسَنَةً..
لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «أحرس»
فخرست.. وعميت.. واتممت بالخصيان!
ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها..
أردُ نوقها..
أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكِسْرَةُ.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة.
وها أنا في ساعة الطَّعان
ساعة أن تَخاذلَ الكِماءُ.. والرِماءُ.. والفرسانُ

دُعيتُ للميدان!
أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضان..
أنا الذي لا حولَ لي أو شان..
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،
أدعى إلى الموت.. ولم أدعَ إلى المجالسة!!
تكلمي أيتها النبوة المقدسة
تكلمي.. تكلمي..

فها أنا على التراب سائلٌ دمي
وهو ظميء.. يطلب المزيد.
أسائل الصمتَ الذي يخنقني:
«ما للجمال مشيها وثيدا..!؟»
«أجنلاً يحملن أم حديدا..!؟»
فمن تُرى يصدّقني؟
أسائل الركع والسجودا
أسائل القيودا:

«ما للجمال مشيها وثيدا..!؟»
«ما للجمال مشيها وثيدا..!؟»

أيتها العرافة المقدسة..
ماذا تفيد الكلمات البائسة؟
قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..
فأتهموا عينيكَ، يازرقاء، بالبوراء!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..
فاستضحكوا من وهْمِكَ الثرثارا
وحين فوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرارا
 ونحن جرحى القلب،
 جرحى الروح والفم.
 لم يبق إلا الموت..
 والخطام..
 والدمار..
 وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار
 ونسوة يُسقن في سلاسل الأسر،
 وفي ثياب العار
 مطاطعات الرأس.. لا يملكن إلا الصرخات التاعسة!
 ها أنت يا زرقاء
 وحيدة... عمياء!
 وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء
 والعربات الفارحات.. والأزياء!
 فأين أخفي وجهي المشوها
 كي لا أعكر الصفاء.. الأبهة.. الموهما.
 في أعين الرجال والنساء؟
 وأنت يا زرقاء..
 وحيدة.. عمياء!
 وحيدة.. عمياء!

(١٣/٦/١٧)

من مذكرات المتنبي (في مصر)

.. أكرهُ لون الخمر في القنينة
لكنني أدمتها.. إستشفاء.
لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة
وصرتُ في القصور بيغاء:
عرفتُ فيها الداء!
.. أمثلُ ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير!
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، والرجولة المسلوكة
.. أبكي على العروبة!
.. يوميء؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده.. يأكله الصدا!
وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفيء
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر..
ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!
.. جاريتي من حلب، تسألني «متى نعود؟»
قلت: الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة.

قالت: سمعت من مصر، ومن رخاوة الركود
فقلت: قد سمعت — مثلك — القيام والقعود
بين يدي أمرها الأبله..

لعنت كافورا
وغت مقهورا..
.. «خولة»^(١) تلك البلوى الشمس
لقيتها بالقرب من «أريحا»
سوية، ثم افترقنا دون أن نبوحا
لكنها كل مساء في خواطري تجوس
يفتر بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس
أشم وجهها الصبوحا
أضم صدرها الجموحا!

... ..

سألت عنها القادمين في القوافل
فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل..
في الليل تجار الرقيق عن خبائها
حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا
والأب عاجزا كسيحا
واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل
يرتعدون جسداً وروحاً
لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحاً!

... ..

(سألتني كافور عن حزني
فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة
شريدة.. كالقطعة

(١) هي أخت سيف اللولة.

تصبح «كافوراه.. كافوراه..»
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تُجلد كي تصبح «واروماه.. واروماه..»
.. لكي يكون العين بالعين
والسن بالسن!

.. في الليل؛ في حضرة كافور؛ أصابني السأم
في جلستي نمت.. ولم أنم
حلمت لحظة بكَا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة.
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المَهْلِكَا
تصرخ في وجه جنود الروم
بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحُلُوم!
تخوض، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا
نهري، فلا غير الدماء والبكا
ثم تعود باسماء.. ومنهكا
والصبية الصغار يهتفون في حلب:

«يا منقذ العرب»

«يا منقذ العرب»

حين تعود.. باسماء.. ومنهكا

حلمت لحظة بكَا

حين غفوتُ

لكنني حين صحتُ:

وجدت هذا السيد الرُّخُوا

تصدّر البهوا

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدا!
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفيء..
يتسم الخادم!..
.. تسألني جاريتي أن أكزي للبيت حراسا
فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع
فقلت: هذا سيفي القاطع
ضعيه خلف الباب. مراسا!
(ما حاجتي للسيف مشهورا
ما دمتُ قد جاورت كافورا؟)
... «عيدُ بأية حال عدت يا عيدُ؟
بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويدُ؟»
«نامت نواظير مصر» عن عساكرها
وحاربتُ بدلاً منها الأناشيدُ!
ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً
لكي تفيض، ويصحرو الأهل إن نودوا؟
«عيدُ بأية حال عدت يا عيدُ؟»

(حزيران ١٩٦٨)

عمر أبو ريشة

(١٩١٠ - ١٩٩٠)

تمهيد^(*):

ولد الشاعر عمر أبو ريشة في ١٠/٤/١٩١٠، ويقال في السابع عشر من نيسان (إبريل). بينما يُرجع أحمد الجندى، وكذلك الدكتور سامي الدهان في كتابه «الشعراء الأعلام في سورية»^(١)، تاريخ ميلاده إلى سنة ١٩٠٨، ويجعله في بلدة «منبج» التابعة لمحافظة حلب. لكن الشاعر يقول إنه ولد في مدينة عكا التي هزمت نابليون في فلسطين، من أب لبناني من «القرعون» من أعمال البقاع، كان قد حكم عليه الأتراك بالإعدام، وأم فلسطينية من آل البشري. وكان جده لأمه إبراهيم البشري زعيماً ومؤسساً للطريقة الشاذلية البشرية. ونشأ في منبج التي ولد فيها البحري، ومنها المنبجي الذي تنسب إليه قصيدة «اليتيمة» الشهيرة. ومنبج هي التي وصفها إبراهيم بن المديبر، فقال فيها: «أما ليلها فسَحَرَّ كله». والده شافع أبو ريشة من أبناء الأمراء في عشيرة الموالي. عاش الشاعر بعد تقاعده في لبنان، وقد استعاد جنسيته اللبنانية.

نشأ عمر على حبّ للصوفية وشغف بالجمال في بيت عُرف بالمواهب الشعرية. فكان والده ينظم الشعر بالعربية والتركية، كذلك شقيقه وإحدى شقيقاته. ترعرع في جوّ يعبق بتعاليم المتصوفة وأناشيدهم، وهو كان لا يزال يحتفظ بها في كتاب مخطوط. وتعلم الفقه والحديث والتفسير والتصوف. ثم درس في حلب، ومنها سار إلى بيروت فدرس في الجامعة الأمريكية من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٧. وفي ١٩٢٨^(**) سافر إلى إنكلترا، ولم يكن قد أدرك العشرين من عمره،

(*) كتبت هذه الدراسة لتكون مقبلة لمجموع شعر الشاعر المنشور والمخطوط، ولم أشأ أن أختصرها.

(١) دار الأنوار - بيروت ١٩٦٨.

(**) يقول الدهان إن سفره كان سنة ١٩٢٩.

في قطار الشرق السريع الذي يمر عبر تركيا، ودول أوروبا الشرقية والغربية، حتى يصل إلى شواطئ فرنسا، ومنها إلى إنكلترا بجرأ. فنظم رحلته هذه شعراً. وكانت أول محطة له اسطنبول، حيث رأى الشاعر الفتى راهبة في غاية الجمال تسير وحيدة على الرصيف، فلحق بها يسير على الرصيف المقابل. وهي غير عابئة به، حتى وصلت إلى بوابة الدير، حيث تعيش، فتبعها مشدوهاً ومأخوذاً بجمالها، وهم بأن يلحق بها إلى داخل الدير، وهو يأخذ بقول سَيِّمِيهِ الشاعر عمر ابن أبي ربيعة:

إني امرؤ مولعٌ بالحسن أتبعه

لا حظ لي فيه إلا لذة النظر

فتنبهت إليه وأعطته يدها ليقبلها، ففعل مغتبطاً وقال فيها قصيدة منها:

أمت كهوف الدير وهي فتية

ورداؤها كرداء مريم طيب

سجنت صباها والجمال وقلبها

خوف الذنوب وما أتته ذنوب

إني لأعجب كيف تلمس نحرها

كف الصليب ويهجع المصلوب

كان بقصد إنكلترا ليدرس صناعة الغزل والنسيج في منشستر، والكيمياء

العضوية، ولكنه اتقن صناعة الغزل وبرع في كيمياء الشعر وصباغته وتلوينه.

وفي إنكلترا أحب فتاة إنكليزية، وأراد أن يتزوجها واقتنع أهلها بذلك،

ولكنها مرضت (بالحمى) وماتت، فحزن عليها الشاعر حزناً شديداً وفكر

بالانتحار، رامياً نفسه في نهر «التايمس»، ولكن وجه والدته تراءى له في مياه

النهر، فارتد وأحجم. وقد نظم في رثائها عام ١٩٣٢ قصيدته «خاتمة الحب».

عاد إلى حلب، وكان والده يريد أن يعمل في حقل الصناعة الكيميائية.

ففكر بإنشاء مصنع في «البقاع» بالقرب من مشغرة، ولكن دولة الانتداب لم

تسمح له بذلك حرصاً على إنتاج معاملها، فانصرف إلى العمل في الزراعة في قرية

يملكها هي قرية «اللوييدة» في قضاء معرة النعمان. وبعد عودته من إنكلترا تولى

إدارة دار الكتب الوطنية في حلب.

ولكن الملكة الشعرية والوراثية والبيعة جعلته يتخلى عن ذلك كله،
وينصرف إلى نظم الشعر ويهتم بالأمور السياسية، فانضم إلى الشباب
الوطني التابع لحزب الكتلة الوطنية التي كانت تسعى لتحرير سوريا من
الانتداب الفرنسي. فعاش في هذا الجو المحموم وتأثر شعره بالروح القومية
التحررية. وذلك يظهر في قصائده المعروفة في رثاء إبراهيم هنانو^(١)،
وسعد الله الجابري^(٢)، وسعيد العاص^(٣)، الذي استشهد وهو يدافع عن
أرض فلسطين، والدكتور عبد الرحمن الشهبندر الزعيم السوري الذي
اغتيل غدرًا.

فكان إلى جانب اهتمامه بتحرير سوريا، قد شغله قضية فلسطين، فأخذ
يحذر من خطر الصهيونية على الأمة العربية. وكانت الأحداث تتوالى على سوريا
وعلى جميع العرب، والشاعر يستلهمها في شعره، معبراً عن آمال الشعب العربي
وأمانيه، لا يكفي بأن يحد أبطال عصره: أبطال الثورة السورية، بل إنه يستلهم
أبطال أمته القدامى، ويأخذ من وهج نورهم، ويضيء شعلته من قبسهم: النبي
محمد، وخالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وموسى بن نصير، الذين قامت على
سواعدهم الفتوحات العربية.

ففي شعره الملحمي والبطولي يعرض لوصف المعارك التي خاضها هؤلاء
الأبطال وسواهم متصيرين في «بدر» و«أحد» و«اليرموك» و«القادسية» إلى
«ميسلون» التي خاضتها المقاومة السورية في مقاومة الجيش الفرنسي المحتل. وهو
يتصدى للاستعمار على أشكاله، فمن الاستعمار التركي إلى الفرنسي إلى
البريطاني، ويهاجم الصهيونية ويخاطب أمته العربية معاتباً مفرعاً إياها ومذكراً
بأجاده، فيقول^(٤):

كيف أغضيتِ على النذل ولم
تنفضي عنك غبار التهم

(١) الديوان، المجلد الأول، دار العروة - بيروت، طبعة ١٩٧١، (ص ٥٥٢-٥٦١).

(٢) المصدر السابق، (ص ٤٥٠-٤٦٥).

(٣) المصدر السابق، (ص ٥٦٢-٥٧٥).

(٤) المصدر السابق، (ص ٩).

أَوْ مَا كُنْتَ إِذَا الْبَغْيُ اعْتَدَى
مَوْجَةً مِنْ لَهَبٍ أَوْ مِنْ دَمٍ
فِيَمَ أَقْدَمْتَ، وَأَحْجَمْتَ وَلَمْ

يَشْتَفِرِ الثَّأْرُ وَلَمْ تَنْتَقِمْنِي؟

ولكن العرب في هذا الزمن الرديء، زمن التلوث الصهيوني والانحطاط، كانوا ينتقلون من هزيمة إلى هزيمة، والشاعر يزداد غضبه وسخطه عليهم. فمن هزيمة ١٩٤٨ إلى هزيمة ١٩٦٧، ولم يبقَ من أمل لديه سوى الفدائي الذي حمل السلاح للدفاع عن حقّه والنّودِ عن كرامة أمته، بعدما خدعه كل الذين تولّوا ذلك نيابة عنه.

وهكذا ظلّ الشاعر مرفوع الرأس يناضل على جميع الجبهات، يُقاتل المستعمر الغاصب ويفضح عملاء الداخل الأذلام، الذين يسهرون في ركابه إلى أن تحقق الجلاء عن سوريا عام ١٩٤٦، فينظم قصيدته الشهيرة «عرس المجد»^(١) التي يقول فيها:

لَا يَمُوتُ الْحَقُّ، مَهْمَا لَطَمَتْ

عَارِضِيهِ، قَبْضَةُ الْمُغْتَصِبِ!

شَرَفُ الْوَثْبَةِ أَنْ تُرْضِيَ الْعَلَى

غُلْبَ الْوَاثِبِ أَمْ لَمْ يُغْلِبِ!!

وكان كل ما جناه الشاعر من شعره أن انتخب عام ١٩٤٨ عضواً في المجمع العملي العربي بدمشق، وهو دون السن القانونية.

خيبة وغربة:

لكن الشاعر الذي أمضى عمره يُدافع عن قضايا شعبه وشرف أمته وكرامة وطنه، ماذا جنى من ذلك كلّ غير الخيبة؟

الشاعر كالنحلة تجني العسل وتطعمه للناس. هل رأيت نحلة تأكل العسل

الذي تجنيه...! والشاعر كالزهرة، فهل رأيت زهرة تتمتع بشم عبير ذاتها...!؟

(١) المصدر السابق، (ص ٤٣٧).

والشاعر كالنهر، فهل يستطيع النهر أن يغيّر مجراه ١٩٠٠ أم هل يستطيع النبع أن ينقطع عن التدفق والعطاء... ١٩٠٠ فإذا فعل فإنه لم يعد نبعاً.
الشاعر هو ضمير الأمة. فهل يتكرر الشاعر لذاته؟ هل يبيع ذاته؟
إذا فعل، بطل أن يكون شاعراً.

كان الشاعر عمر أبو ريشة يشعر بالغربة. فهو غريب في هذا الكون وحيد يعيش مع ذكرياته، يجري جردة حساب مع نفسه، فماذا جنى من شعره ومن التغني بأبجداد أمته، وحثّ الهمم لمحاربة الاستعمار التركي والانتداب الفرنسي والبريطاني، والتحذير من الخطر الصهيوني، وفضح مطامح الصهيونية التي تهدد أمته العربية؟ وماذا جناه من صولاته وجولاته؟ شامخ هو رغم ما يُلاقى من صدّ ونكران، لم يساير ولم يهادن. ثائر دائماً، وإن يكن هدير نغمته قد خفّ في شيخوخته. فالشاعر لا يريد أن يكون شاهد زور على عصره: عصر الهزيمة والفشل والتقهقر يحلّ حكام العرب مجتمعين — الذين لا يهمهم سوى جني الأموال وتكديس الثروات والمغانم، الذين أعمتهم شهوة الحكم — وزرّ هذا الرضع المتردي، فيقول مخاطباً الملوك والرؤساء العرب الذين اجتمعوا في الرباط، في مؤتمر القمة، قصيدته الشهيرة التي أقيمت في حفلة تأبين الأخطل الصغير عام ١٩٦٩^(١):

إن خُوطبوا كذبوا أو طُلبوا غضبوا
أو خُوربوا هربوا أو صُوحبوا غدروا
خافوا على العار، أن يمحي، فكان لهم
على الرباط، لدعم العار، مؤتمرُ
ناموا على بهرج الدنيا وما علموا
أن الفراش على المصباح ينتحبرُ
على أرائكهم، سبحان خالقهم
عاشوا وما شعروا، ماتوا وما قُبروا
وسبق له أن عبّر عن ذلك في قصيدة عنوانها «يا للرئاسات» يقول فيها:

(١) المصدر السابق، (ص ٧٧).

يا للرئاسات كم عزّت مفاتنها

وكم كبار على إغرائها صغروا

هي صرخة من أعماق أعماق الشاعر في وجه رجال الحكم المتحكمين

بشعوبهم، لا همّ لهم سوى الاستمرار في الجلوس على أرائك الحكم...!!

مفهومه للشعر:

أراد عمر منذ البداية أن يكون مجدّداً في الشعر العربي، كما أراد أن يكون مميزاً عن شعراء عصره وعن سبقه من الشعراء. وذلك يعود إلى ثقافته العلميّة وإلى فهمه لرسالة الشعر، وتأثره بالشعر الغربي، والإنجليزي منه خاصة.

ينقل الدّهان (ص ٣٢٠) عن عمر قوله حول تأثره بالشعراء، ورّد في مجلة

الحديث الحليّة يناير ١٩٣٦ (ص ١٥٦):

«هناك أدوار متباينة النزعات مرّت عليّ، وتركت في حياتي الأدبية أثرها

العميق. أحببت في أول نشأتي شعر البحري وأبي تمام وشوقي وأضرابهم. لأن أساتيدي — سامحهم الله — كانوا يُغرقون في امتداحهم، ولا يشحذون لساني إلّا بشعرهم فكم رقصت طرباً عند سماعي:

ريّم على القاع بين البان والعلم أحلّ سفك دمي في الأشهر الحرم^(*)

وكم أخذ المعلم يشرح ما بهذه القصيدة، وبأمثالها من جناس وطباق

واستعارة إلى آخر ما هنالك من (الأعيب) بيانية، حتى خُيّل إليّ أن القصيدة التي

لا تضم شيئاً من هذه الأعيب ليس لها قيمة. وتحت تأثير هذا الرأي أخذت

أنظم، وأذكر مطلع قصيدة قلتها في هذا النحو:

سَلاها ما الذي عنيّ ثناها وقلبي في التّنسائي ما سَلاها

ولم أكتف بهذا بل تعدّيتُهُ، وأخذت أعارض بائية أبي تمام وسينية

البحري...

ثمّ ساعدني الحظ فسافرت إلى إنجلترا لإتمام دراستي، فشغفت بشعراء كثر

كشكسبير، شيلي، كيتس، بودلير، بو، ملن، تنسون وبروانينغ... غير أن أحب

(*) البيت من قصيدة «نهج الودة» لأحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الأول، (ص ١٩٠).

الشعراء إليّ اثنان هما: بو وبودلير.»

وقد نظم شعراً بالإنجليزية^(١).

أدرك عمر أنه على الشعر العربي الحديث أن لا يكون عالية على شعر القدماء، يقلدهم وينسج على منوالهم. بينما الشعر الغربي يخلق في سماء بكر، طليق الجناح...!!

وقد عانى عمر في ذلك من مهاجمة المتزمتين له، ولكنه لم يأبه لذلك، ففي رثائه لشوقي يقول عن الشعر:

أعذبُ الشعرِ ما يشعُ به الصِّد

قُ وشمشي على خطاهُ العقولُ

وفي قصيدة ألقاها في حفل تكريم أحمد الصافي النجفي أقيمت في حلب يقول:

إن عيناً ترى الصواب وتُغضي لَهْيَ عَيْنٍ مطروفةٍ عمياءُ

وفي هذه القصيدة يهاجم الشعراء المقلدين الذين يتصدون له وينتقدونه:

إن يكُ الشعرُ ما يرونَ فإني منك يا شعرُ قد نفضتُ بناني

ما أرى الشعرَ غيرَ رؤى الروح تجلّت في مُحكمِ التبيانِ

وكان عمر يكره الشعراء العرب المذّاحين. وكان يكره شخصية المتنبي الذي

يُريق ماء وجهه في مدح سيف الدولة وكافور وسواهما، ولكنه كان معجباً بقول

المتنبي في إحدى قصائده التي يمدح فيها سيف الدولة:

نحنُ أدرى وقد سألنا بنجدٍ أطويلَ طريقنا أم يطولُ؟

وكثيرٌ من السؤالِ اشتياقٌ وكثيرٌ من ردةِ تعليلُ

شاعر المرأة:

يدور أغلب شعر عمر أبو ريشة على المرأة، فهو يتغزل بالمرأة، ولكنه كما كان يقول دائماً لا يُعريها، بل يتركها متدثرة ببرقع من الحياء. ولكنه في إحدى قصائده التي ستُنشر في الجزء الثاني من ديوانه، وعنوانها «عُريها» يخالف قوله،

^(١) كان عمر يقول إن له ديوان شعر بالإنجليزية عنوانه «التطواف» (Roving Along). ولكن الدكتور حميل علوش في كتابه «عمر أبو ريشة - حياته وشعره»، الرواد للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٩٤ (ص ٩١). يقول: «إن هذا الديوان ما هو إلا ترجمات إنجليزية عن الأصل العربي قام بها أحد الهنود.»

وَيَتَمَنَّى أَنْ تَتَعَرَّى لِأَنْ غُرِّيَهَا أَجْمَلُ، فيقول:

أَنَا فِي خِذْرِ مَنْ أَهْوَى أَرَاقِبُ كُلَّ مَا تَفْعَلُ
غَطَاءُ سَرِيرِهَا مُلْقَى وَرَاءَ حِذَائِهَا مُهْمَلُ
وَمِيزَرُهَا عَلَى الْكَرْسِيِّ لَا يُطَوَّى وَلَا يُنْقَلُ
وَأَغْلَهَا يَلْمَلُمُ فِي ضَفَائِرِ شَعْرَهَا الْمُرْسَلُ
وَلَمَّا أَزَيْتُ خَلَعْتُ عَلَيْهَا بُرْدَهَا الْأَفْضَلُ
وَمَاسَتْ وَهِيَ مَزْهَرُ يَحِيطُ بِقَدِّهَا الْأَمْثَلُ
وَقَالَتْ: كَيْفَ تَلْقَانِي بِهِ يَا شَاعِرِي الْأَوَّلُ
فَقُلْتُ: وَطَرَفِي الْمَشْدُودُ مِنْ آلائِهَا يَنْهَلُ
جَمِيلُ لُبْسٍ مِنْ أَهْوَى وَلَكِنْ غُرِّيَهَا أَجْمَلُ
وَهُوَ فِي حَبِّهِ يَتَدَلَّلُ، فَهُوَ الْمَعشُوقُ وَالْعَاشِقُ، يَشُدُّ عَلَى قَلْبِهِ، وَيَأْبَى أَنْ يَقْرُدَهُ،
يَقُولُ فِي قَصِيدَةِ «حَسْبِي»^(١):

لَكَ مَا أُرِدْتُ، فَلَنْ أُسَائِلُ كَيْفَ انْتَهَتْ أَعْرَاسُ بَابِلُ
حَسْبِي مَرَرْتُ بِخَاطِرِ النُّعْمَى هُنِيهَاتِ قَلَائِلُ . !
كَمْ قَلْبُهَا: لَكَ مَا حَيَّيْتُ وَكَمْ خَتَمْتُ بِهَا الرِّسَائِلُ !
أَنَا مَا حَقَقْتُ عَلَى الشِّفَاهِ وَلَا عَتَبْتُ عَلَى الْأُنَامِلُ
لَكَ مَا أُرِدْتُ، فَلَنْ أُغَيِّرَ مَا أُرِدْتُ، وَلَنْ أُحَاوِلُ
إِنِّي رَمَيْتُ بِمَنْجَلِي وَتَرَكْتُ لِلطَّيْرِ السَّنَابِلُ

١٩٤٣

وَالشَّاعِرُ لَيْسَ دَائِمًا ذَلِكَ الْمَحَبَّةَ الْعَاشِقِ الْهَادِيءِ الْقَنُوعِ الَّذِي يَسْتَسْلِمُ
لِقَدَرِهِ، وَيَقْبَلُ بِمَا تُمْلِيهِ عَلَيْهِ الْمَرْأَةُ. بَلْ إِنَّمَا نَجِدُهُ تَارَةً يَغَارُ وَيَنْتَفِضُ وَيَشُورُ وَيَنْتَقِمُ.
فَفِي قَصِيدَةِ «عَاصِفَةٍ»^(٢) الَّتِي يُقَدِّمُ لَهَا بِهَاتَيْنِ الْكَلِمَتَيْنِ «رَرَهَا لِيَقْتُلَهَا»

(١) المصدر السابق، (ص ٣٣٧-٣٣٨).

(٢) المصدر السابق، (ص ٣٤٤-٣٥١).

فلعله متأثر بديك الجن^(١) الشاعر الحمصي الذي عاش في القرن الثالث للهجرة،
والذي قتل جاريته الحسناء حباً لها وغيره عليها، وجبل من بقايا جثتها المحروقة
كأسه التي أخذ يشرب فيها الخمرة لينساها!

وهو القائل في ذلك:

أجريتُ سيفي في مجالِ خِنَاقِها ومدامعي تجري على خديها
رويتُ من دمها الثرى ولطالما روى الهوى شفتي من شفتيها
يقول عمر:

إشربي! إشربي بقايا حمور أسأرتها يدُ الأسى في إنائي
إشربي وارقصي وغني وهزي مزهرَ اللهور في يدِ الإغراءِ
إشربي وانضحِي اللذائذَ حتى تَولَاكِ رِيشَةُ الإعياءِ
وفي قصيدة «عودي»^(٢) تظهر كبرياء الشاعر الذي لا يريد أن يكسره
الحب، فهي التي لحقت به ترجوه أن يعود إليها، ولكنه يرفض:

عودي

وكان الليل والثلج والمدينة الهاجعة فوق إحدى هضاب الهمالايا،
وقصرها المنفرد.

قالتُ مللتكِ. إذهب. لست نادمةً على فراقكِ.. إن الحب ليس لنا!
سقيتكِ المرَّ من كأسِي. شفيتُ بها حقدي عليك.. ومالي عن شقائك غنى!
لن أشتهي بعد هذا اليوم أُميَّةً لقد حملتُ إليها النعش والكفنا.
قالتُ.. وقالتُ.. ولم أهتمس بمسمعها ما ثار من غصصي الحرَّى وما سَكنا
تركتُ حجرَتها.. والدفع منسرحاً والعطر منسكباً.. والعمر مُرْتَهناً
وسرتُ في وحشتي.. والليل ملتحفٌ بالزمهرير. وما في الأفق ومضُ سنا
ولم أكد أجتلي دربي على حدسي وأستلين عليه المركب الخشننا..

^(١) هو عبد السلام بن رغبان، المكيّ بأبي محمد والملقب بـ «ديك الجن».

^(٢) الديوان، (ص ٢٠٢ - ٢٠٤).

حتى.. سمعتُ.. ورائي رجَعَ زفرتها حتى لمستُ حيالي قلّها اللدنا
نسيتُ ما بي... هزّني فجاءتها وفجرتُ من حناني كلُّ ما كُنّا
وصحّتُ.. يا فتني! ما تفعلين هنا؟

ألسرُّ يوذيك عسودي..
لنْ أعود أنا!

١٩٦٥

وفي قصيدة «دليلة»^(١) التي يروي فيها حكاية امرأة مخمورة كانت قد
وعده أن تزوره في فينا، حيث كان سفيراً لبلاده، فلم يصدق وعدها. ولكنها
فاجأته ووفت بوعددها. بعد أن نسيها، وفي ليلة ممطرة، باردة، عاد إلى منزله ليلاً
فوجدتها تنتظره هناك، على غير موعد، فلم يصدق عيونه. فيصف كيف ذهب إلى
«كهف» — أي مقهى للرقص — ليسهر ويستمع إلى غناء مغن كهل.
ولكنه لما أتى لزيارتها في بيتها، وجد أن عشاقها كثر، وأنها غانية تهب
جسدها لكل طارق، تحب العريضة كـ «دليلة»، فيتركها وشأنها وينصرف.
وهو مولع بالجمال، يتبعه ويتحسر على ذبوله وزواله، فيقول في قصيدة
«المرأة والتمثال»^(٢)، وهو يتحدث عن امرأة جميلة عرفها، ولكن جمالها ما لبث أن
ذوى بعد مرور عشر سنوات — هذا ما يصيب جمال الكائن الحي — بينما جمال
تمثال فينوس — إلهة الجمال -- يبقى على الدهر، لا يتغير أو يتبدل أو ينوي،
فيقول في خاتمة القصيدة مخاطباً المرأة الجميلة أن تتحول إلى حجر لكي يبقى جمالها
خالداً...!

أخشى تموت رؤاي إن تغيري... فحجّري...!!
يحلّو له أحياناً أن يصوّر المرأة المتمنعة، فهي التي تأسخ عليه وتسحب ذيلاً
طويلاً، ولا تلين لتأوهات ولا تصغي للواعج نفسه. ولكن عندما تقدّمت بها
السن وذوى جمالها شمتَ بها الشاعر وقال في قصيدة «عزاء»^(٣):

(١) المصدر السابق، (ص ٢٤٠-٢٤٩).

(٢) المصدر السابق، (ص ٣١٥-٣١٧).

(٣) المصدر السابق، (ص ٣٨٥).

وما رثيت لدمع كنت أذرفه ولا عطفت على جرح أغاييه
واليوم جئتكم.. لا صباً ولا كلفاً بل للجمال الذي ينوي.. أعزيه!
يقول توفيق صايغ^(١) عنه: «فهو في قصائده شاعر يريد الجمال، وليس
رجلاً يريد الحب، إن تغنى بالمرأة، فبالمرأة كفكرة وكموحية، لا جسداً حياً.»
ويحاول أن يخضع الشاعر إلى التحليل الفرويدي ويستنتج أنه يشكو من
حالة مرضية أو من مرض نفسي...!

لماذا هذا التعسف؟! أوليس لشاعر رجلاً مكتمل الرجولة؟ كان سفيراً،
تنقل في بلدان كثيرة، من الهند في أقصى الشرق إلى البرازيل والولايات المتحدة
الأمريكية والنمسا في أقصى الغرب، وفي العديد من هذه البلدان للمرأة حريتها
الكاملة، وهي متحررة لا تخضع لقيود تخضع لها المرأة في مجتمعنا الشرقي.
والشاعر في حياته هذه الغنى بالتجارب كان يتعبد للجمال. فالمرأة الجميلة
فيها شيء من الألوهة، هي مخلوق علوي. وهي أكثر من طين أو جسد. هي
معبودة...! من هنا إجلاله للمرأة وتقديسها، فهي ملاك أو هي أكثر من إنسان
من لحم ودم.

ولكن يتبين للشاعر بعد التجربة، أن المرأة ليست دائماً ملاكاً كما يظن، بل
هي أنوثة وجسد له نوازعه ورغباته. وغالباً ما يصاب الشاعر بالخيبة فيتأرجح بين أن
يقنس جمال المرأة -- الملاك -- وبين أن يدنسها بالشهوة الجسدية، أي الجنس. هناك
الحب تقابله الشهوة. وهناك الشاعر الموزع بين الإقدام والإحجام. هل هو داعية إلى
حب أفلاطوني عفيف، أو هو داعية إلى الحب الشهواني، الحب المحرم...؟

الشاعر إنسان قبل أن يكون شاعراً، وهو خاضع إلى الواقعية والمثالية في
ذات الوقت. هو خالق للجمال ومتعبد له، وهو في قصائده الغزلية -- وهي غالباً
مقطوعات قصيرة إذا ما قيست بقصائده الوطنية والراثية ذات النفس الطويل
يصور المرأة في شتى حالاتها: المرأة العفيفة، المرأة القديسة، المرأة البطلة المتمثلة بجان
دارك. كما يصور المرأة الساقطة والعاهرة والشهوانية والشريرة التي تمثلها دليلة في
التوراة.

(١) مجلة الآداب، العدد ٩ أيلول (سبتمبر) ١٩٥٥، (ص ١٥-٢٠).

فلا شك في أن الشاعر عمر أبو ريشة عرّف المرأة وعاشرها، وتعرّف إلى نماذج مختلفة من النساء. عرّف الحبّ وكان أحياناً يعتمد المقايضة، أي يقول قصيدة في المرأة فيخلّدها، وهي التي توحى له بالشعر وتهبه بالمقابل الحبّ أو جسدها لقاء ذلك. والمرأة بقيت لصيقة به حتى أيامه الأخيرة.

وهو إذا كان يعفّ أحياناً كما في قوله:

ولمّا هممتُ بتقبيلها ورشف الرضاب الشهيّ الندي

سمعتُ نداء الضمير الجريح يُتمتم: يا وغدُ لا تعتدِ

أو كمثل قوله:

كأنّهما في طهرهما — أطهرُ من أن تخجلا..!!

أو يقتلها كما فعل ديك الجن.

يقول د. سامي الدهان^(١):

«قلبه ما كان ينبض إلاّ للجمال والجلال: لجمال الطبيعة والمرأة وجلال

التاريخ والبطولة، قال هذا وهذا في شعره أناشيد في رسم الألوان والظلال

والأشباح... كيف يتسع قلب عمر لهذا العالم الفسيح في رؤى العطر والجمال،

ومشاهد النضال والقتال؟...»

وهو يقسو على المرأة أحياناً أخرى. وهو خبير بنفسيتها، يعاملها كدمية،

ولكن كبرياءه وعنجهيته تأبيان عليه أن يضعف ويتذلّ للمرأة، فيقف منها كما

يقف من الحياة، في كبرياء وإباء وشموخ...!

النساء عنده كالأزهار، لكل زهرة عبير، ينقل فؤاده كما يحلو به. ما همّه

من الذي سيشرب بالكأس التي في راحته من بعده:

لن اسأل الكأس على راحتي مَنْ يا تُرى بعدي بها يجرعُ

ففي شعره نماذج متعدّدة من المرأة:

١- المرأة البطلة القديسة (قصيدة جان دارك).

٢- المرأة العاهرة الساقطة.

٣- المرأة الشريرة (دليّة).

^(١) المصدر السابق، (ص ٣٣٣).

٤ - المرأة المخلصة المحبة.

٥ - المرأة الشهوانية.

٦ - المرأة الدمية...

يلاحظ أن الشاعر لا يقف عند وصف حسد المرأة، بل يتعداه إلى وصف نفسياتها ويحللها، فالقصيدة الغزلية عنده تطرح قضية وموقفاً من الحب ومن المرأة...

شاعر الوطنية:

لم يترك عمر مناسبة من المناسبات الوطنية الهامة إلا ونظم فيها قصيدة. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك. فالعديد من قصائده الوطنية الشهيرة نُظِمَ في مناسبات قومية أو في رثاء أبطال وطنيين، أو في مهاجمة الاستعمار العثماني والفرنسي والبريطاني للثول العربية، أو في دفاعه عن فلسطين منذ سنة ١٩٣٥، وهو في قصائده هذه يخلق ويدع ويأسر السامع أو القارئ ويلهب حماسه.

ففي قصيدته «بعد النكبة» - والمقصود نكبة فلسطين - التي نظمها سنة ١٩٤٨، وهي أولى قصائد ديوانه، والتي يورد مقاطع منها، يقول في مطلعها مناجياً أمته العربية:

أمتي، هل لك بين الأمم	منبرٌ للسيفِ أو للقلم
أتلقاك وطُرفي مُطَرِّقٌ	خجلاً من أمسك المنصرم
كيف أغضيت على الذلّ ولم	تنفضي عنك غبارَ التُّهم
أمتي! كم صنمٌ مجتديهِ	لم يكن يحملُ طهرَ الصنم!
لا يُلامُ الذئب في عدوانهِ	إن يكُ الراعي عدوَّ الغنم!

وهو يتغنّى بجلاء الفرنسيين عن سوريا ولبنان، ويرثي أبطال سوريا والأمة العربية من قداسي ومحدثين؛ أمثال: النبي محمد، وخالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي، والزعيم السوري سعد الله الجابري، وبطل ميلسون إبراهيم هنانو، وسعيد العاص الذي استشهد في الدفاع عن أرض فلسطين سنة ١٩٣٧، والدكتور عبد الرحمن الشهبندر، وعدنان المالكى...

وهو يفاخر بماضي أمته الزاهي ويخجل من واقعها الأليم، كما يظهر في قصيدته «في الطائرة»^(١) التي نظمها سنة ١٩٥٣ من وحي رحلة إلى الشيلي، لتقديم أوراق اعتماده كسفير لبلاده، وكانت تجلس إلى جانبه في الطائرة حسناء إسبانية، حدثته بفخر عن أجداد أجدادها العرب في الأندلس، ولكنها لما سألتها عن نسبه، أغمض طرفه ولم يُجب، وخجل من أن ينتسب إلى عرب اليوم. وإن تكن القصيدة بنت المناسبة، فإن الشاعر الكبير قادر على الإرتفاع بالمناسبة إلى مستوى الشعر الصافي. فيقول:

أطرق القلب، وغامت أعْيُنِي برؤاها وتجاهلتُ السؤالاً!
وهو لا يترك مناسبة تمرّ دون أن يُدافع عن كرامة وطنه وعزة أمته، ففي سنة ١٩٤٧ ألقى قصيدته الشهيرة «عرس المجد»^(٢) في الحفلة التذكارية التي أقيمت في حلب ابتهاجاً بجلاء الفرنسيين عن سوريا، والتي سبقت الإشارة إليها.
وهو لا ينسى أن يذكر فيها القدس وفلسطين، ويستحث الهمم للدفاع عنها...! ويدعو إلى الجهاد في سبيل العروبة، يسترخص الموت لفصل الذلّ والعار.

وفي قصيدته التي ألقاها كذلك سنة ١٩٤٧، وعنوانها «بلادي»^(٣) في حفل تأبين الزعيم السياسي السوري سعد الله الجابري يخاطبه قائلاً:

أنا يا سعد، ما طويتُ على اللوم جناحي ولا جرحتُ اعتقادي
شهد الله ما انتقدتك إلا طمعاً أن أراك فوق انتقاد
وكفى المرء رفعةً أن يُعادي في ميادين مجده، ويُعادي!
وهو لم يمدح أحداً على قيد الحياة، ولم يتقرّب من صاحب سلطة أو يتودّد إليه.

وفي رثائه للملك فيصل الأول يقول:

إنه الدهرُ كم يُريكَ عزيزاً جَدَعْتَ أنفَهُ الصروفُ القواهرُ
ما حملنا ذلَّ الحياةِ وفي القو سِ نبالٍ أو في الأكفِ بَوَاتِرُ
يصفعُ الذئبُ جبهةَ الليثِ صفعاً إن تلاشت أنيابهُ والأظافرُ

(١) الديوان، (ص ٨٩-٩٢).

(٢) المصدر السابق، (ص ٤٣٧-٤٤٩).

(٣) المصدر السابق، (ص ٤٥٠-٤٦٥).

ومن شعره الوطني، قوله في الملك فيصل بن عبد العزيز الذي كانت بينه وبين الشاعر مودة وصداقة واحترام متبادل.

ومن ذلك ما قاله في قصيدة «مَنْ ناداني» التي ألقاها بين يدي الملك، ويوردها الدكتور حيدر الغدير في «عاشق المجد»^(١):

يا ابنَ عبد العزيز وانتفض العزُّ	وأصغى وقال مَنْ ناداني
قلتُ ذاك الجريحُ في القلبي، في	سيناء، في الضفتين، في الجولانِ
قلتُ ذاك السجينُ في السجني	فراراً من خمسة السجانِ
قلتُ ذاك الأبي يشهُقُ بالصمتِ	وترمى أقلامه بامتهانِ
يا ابنَ عبد العزيز تلك صحابي	لك منها تحيةُ الرحمانِ
عرفتُ فيك طلعةً من شروءٍ	تِ كبر وأمنياتِ حسانِ
كن لها بسمَةَ العزاءِ فقد طأ	لَ عليها تجهمُ الأحزانِ

وهو القائل في قصيدة «لنا في مكة» مخاطباً الملك فيصل:

ليس عاراً إن في النضال عثرنا	إنما العارُ في اجتنابِ النضالِ
ربُّ حطَّين موحشٌ يا صلاحَ	الدينِ إلا من ذكرياتِ غوالِ
سير بنا صوبه وصل بنا في	القلبي واضربُ حرامه بالحلالِ

هذا هو عمر، شاعر الوطنية والبطولة.

يمكننا تلخيص خصائص شعره الوطني بما يلي:

- ١- يصوّر الشاعر واقع أمة المتردي.
- ٢- حبّ الوطن والدفاع عنه ضد الاستعمار.
- ٣- المفاخرة بالماضي العربي المجيد.
- ٤- الدعوة إلى البطولة والرجولة والنضال.
- ٥- استلهام التاريخ العربي.
- ٦- رثاء الزعماء الوطنيين والشهداء الذين دافعوا عن الوطن.
- ٧- الدعوة إلى تحرير فلسطين والدفاع عن حقها المغتصب.
- ٨- الدعوة إلى الوحدة العربية.

^(١) حيدر عبد الكريم الغدير، «عاشق المجد عمر أبو ريشة شاعراً وقيادياً»، مؤسسة الرسالة - بيروت ١٩٩٧، (ص ٥٠).

٩ - مهاجمة القادة العرب المسؤولين عن الهزائم.

١٠ - التمييز بين الشعوب العربية والحكام وإظهار نقمة الشعب على الحكام.

١١ - التعبير عن المشاعر الوطنية للأمة العربية جمعاء.

شاعر الكبرياء:

كان عمر معتداً بنفسه ينظر إليها نظرة متعالية، ولم يكن ذلك يصدر عن تكبرٍ وغطرسة، وإنما عن قناعة ذاتية تجعله مميزاً بين شعراء جيله. فهو لم يساير ولم يهادن، ولم يسعَ إلى تكريم. وكان معتداً كذلك بشعره، لا يقبل أي انتقاد يوجه إليه. ولكنه كان عفيف اللسان، لم أسمع يوماً يذم شاعراً أو ناقدًا رغم أنه في شعره كان سليطاً على الحكام والخنونة والمأجورين، لأنهم مسؤولون عما أصاب الأمة العربية من تردٍّ وهزائم.

ففي قصيدة «عنفوان» يقول:

أيهزني طربٌ وأشباحُ الخنى في موطني مسنونةُ الأناب
مِنْ خانعٍ متكبرٍ ومخاتلٍ متطلبٍ ومحاورٍ كذابٍ
كما يقول في قصيدة «سوريا»:

ليس تُجدي شكوى الضعيف قليلاً ومتى رَقَّ للضعيف الجائر؟
لا تُثورُ الحياةُ في قلبِ شعبٍ أَلَفَ النوحَ وارتضى الذُلَّ صاغِرُ

وهو رافض لكل ما أصاب أمته العربية، وخاصة فلسطين التي احتلتها

إسرائيل وشردت أهلها، فيقول في قصيدة «دنيا المغرب»:

ما كنتُ أحسبُ أنْ يمتدَّ بي زمي حتى يطالعني ما ليس يُحتسبُ
ما دار في خلدي أنْ استفيقَ على عهدٍ به حُرُماتُ القدسِ تنهَبُ

ولعل قصيدة «نسر»^(١) خير معبر عن كبرياء الشاعر وأنفته وترفعه، فهو

يصوّر فيها النسر — الذي يرمز إلى الشاعر — الذي شاخ وضعف ووهن، مما جعل صغار البُغاث تتحرش به وتعتدي عليه. النسر الذي يألف الذرى والأعالي، لا مكان له في السفوح — ولكن النسر يبقى نسرًا والأسد مهما شاخ يبقى أسدًا —

(١) الديوان، (ص ١٥٨-١٦٢).

حتى ولو هوى جثة على الذرى.

والتي يقول في خاتمتها مخاطباً النسر:

أيها النسر هل أعود كما عدت أم السفح قد أمات شعوري؟!

غريب أن توفيق صايغ في مقاله الذي أشرنا إليه سابقاً، يرى أن هذه القصيدة ترمز إلى «المرأة التي أحبها الشاعر» و«المرأة التي يشتهي». كما يجعل الشاعر مريضاً نفسياً، فيقول:

«والشاعر واع لمرضه الذي يشكوه، واقف على انحرافه المتأصل، وإن كان يحاول أحياناً أن ينحى باللائمة فيه على سواه، ويأمل أن يتمكن من القضاء على المرض والانحراف. هذا الإدراك لمرضه والأمل في التخلص منه واضح في قصيدة «نسر» فيها يتخذ الشاعر النسر رمزاً له، حيث يعجز النسر عن التوفيق بين الذرى (المرأة التي يحب الشاعر)، والسفح (المرأة التي يشتهي)، لذا فهو لا يخلق في الذرى حيث يجب أن يخلق، ويهبط ذليلاً إلى السفح، والشاعر الذي يدرك إلى أي درك يؤول به مرضه النفسي، يعرف أي ذرى وسحب قد هجر.»

في الواقع، أن الشاعر رأى في النسر صورة نفسه.

وهكذا لم يبق للشاعر إلا قلمه يشكو إليه، فهو رفيق دربه وهو ما يحلو له أن يناجيه في نهاية العمر، فيقول في قصيدة «قلمي»:

قلمي لم تكن لتنقل عني	غير شعر يفيض فيه شعوري
أين أوصلتني وجرح شبابي	راعف لا يجف ملء سطوري
لم تدع لي في وحشة الدرب من ير	أب صدعي من مشفقي أو غيور
أنت عندي أسمى هبات زماني	أنت فيض الإيمان أنت ضميري

خصائص شعره:

لا شك في أن الشاعر الكبير يتميز شعره بنكهة أصيلة، أو بميزة تميزه عن شعر سواه من الشعراء. فلشعر المتنبي نكهة وميزة، وكذلك لشعر أبي تمام وأحمد شوقي والأخطل الصغير وسواهم.

أما الميزة التي تسم شعر أبي ريشة، فهي مقدرته على التصوير، وفي ذلك يقول الدكتور شوقي ضيف^(١):

«فهو يرسم بريشته لوحات كبيرة، تلمع فيها خطوط الاستعارات وألوانها وظلالها، وكأن روح أبي تمام القديمة بُعثت ثانية فيه، وهي لم تُبعث وحدها، بل بُعثت أيضاً روح ابن الرومي، وأضاءت على الروحين أقباس غريبة، ومن شعر المهاجر الأمريكي. ولعل ذلك ما يجعل ديوانه متعة حقيقية، بما يصوغ فيه من مشاعر وتأملات، فالشعر عنده ليس صوراً فارغة، وإنما هو صور مليئة بالأفراح والأحزان، مع الإحساس الدافق بالعروبة والإسلام.

فهو ليس من هؤلاء الشعراء الذين ينطوون على أنفسهم وأحلامهم مبتعدين عن شعوبهم وتاريخها وطموحها وآلامها، وما يصهرها من أزمات، بل هو ممن يندمجون في محيطهم وأممهم، يحملون تاريخها وآمالها وكل ما تسعى إليه من خير ومجد في صدورهم، ولا يلبثون أن يذيعوه في شكل تعاويد، يريدون أن يرقوا بها أمتهم، ويبعثوا فيها روحاً من عند الله وحياة قوية شاحنة كالأطواد.

فصوّرُ أبي ريشة ليست واهمة ولا هائمة تجري في خلاء أو فراغ، وإنما هي صور حية معبرة، لها دلالة وفحوى.»
إلى أن يقول (ص ١٣١):

«وفي كل جانب من جوانب الديوان نجد هذا التصوير البارع، بحيث نستطيع أن نقول إن التصوير أساس فنّه، وهو تصوير يد صناع، تعرف كيف تضمّ الخطّ إلى الخطّ واللون إلى اللون والضوء إلى الضوء والظل إلى الظل، فلا نُحس نشازاً، بل نُحس استواءً واتسافاً.

وليست اللغة التصويرية هي كل ما نلاحظه في شعر أبي ريشة، بل نحن نلاحظ أيضاً أنه يعرف كيف يحيل الحقائق التاريخية إلى صور مشيرة، يؤثر بها في عواطفنا ومشاعرنا، إذ يعرف كيف يجوب التاريخ، كما يعرف كيف يجوب حقائق عصره.»

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف - مصر، الطبعة الثانية ١٩٥٩، (ص ٢٣٥-٢٣٦).

في قصيدته «لبنان»^(١) يصوّر الفينيقيين — قدامى اللبنانيين — في رسم صورة
حيّة تصويريّة كأنها لوحة زيتيّة، فيقول:

غمسوا المجدافَ في اليمِّ ففسي كلُّ أفقٍ مئزرٌ من زبدٍ
حملوا الحرفَ الذين انشقت على لحنه البكرِ شفاهُ الأبدِ
فيصوّر الفينيقيين البحّارة الأقوياء جرّائي البحار الذين حملوا الحرف إلى العالم.
وكذلك وصفه «لعبد كاجوراو» في الهند^(٢).

هذا بإيجاز فيما يخص التصوير في شعره؛ وهناك أمثلة لا تُحصى، فنكتفي
بهذا القدر مما أوردناه.

من مميزات شعره، نذكر أثر الخلفيّة العلميّة التي تظهر في بعض قصائده،
كمثل قوله في الجراثيم:

يا أمةً رضيت بالعار فانطلقت فيها الطواغيتُ تحطيماً وتهديماً
لا تعجبي من سكوتي مطرقاً خجلاً إن الصواعقَ لا تؤذي الجراثيم
فهو يثبت أنّ الجراثيم لا تقوى عليها الصواعق التي تؤذي الأجسام الكبيرة،
وهكذا فإن الجراثيم التي لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة، فهي في منجاة من الفناء...!
وذلك يظهر أكثر ما يظهر في أشعار البيتين التي نجدّها في شعره الأخير،
والتي يختزن فيهما حكمة أو رأياً أو طرفة أو سرعة خاطر أو براعة قول، كمثل قوله:
وما الموائيقُ إن فاة القويُّ بها ونصبَ الختلَ في أقداستها حكماً
ما كان أغناه عن تزوير غايته من يحملُ السيفَ لا يبري به قلماً
هذا يثبت أن الشعر كالطبيب، لا يقاس بحجم القارورة. فإن أبا ريشة
يختصر الطبيب بأبيات ويغنينا عن بستان من الورد...!!

كما نجد في شعره تأملاً في الحياة وحكماً وتجارب يغرفها الشاعر من حياته
المليئة بالصخب والأحداث والإنجازات الثرية بالعلم والمعرفة والإطلاع، وفهم
نوازع الناس وطباع البشر، ولم يكن في حاجة إلى المراوغة أو المداورة أو المداهنة،
فهو صريح جريء لا يخاف في قول الحقيقة لومة لائم.

(١) الديوان، (ص ١٣٠).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٠١-١١٧).

والشاعر الذي مكث في الهند زمن حكم العملاق نهرو فترة طويلة^(*)، كسفير لبلاده، استفاد من حضارة القارة الهندية الغنية بالروحانيات والرياضات الروحية، تلاءمت مع نشأته في جوٍّ من الصوفية، كما سبق أن أشرنا. كان عمر في أيامه الأخيرة يحاول أن يخفي جراحه، ليظهر على غير حقيقته، متفائلاً رغم تألمه وجراحه وأوجاعه. وقد نظم شعراً بث فيه نقمته وثورته على الحكام العرب وشتمهم، وأوصى أن لا يُنشر هذا الشعر إلا بعد وفاته. إننا نُشير هنا إلى أن بعض هذا الشعر ظل طي الكتمان بعيداً عن النشر.

كان الشاعر رحمه الله يقول لي ويردد دائماً: «أنا شاعر قصيدة ولستُ شاعر بيت...!» وهذا صحيح، لأن الشاعر في أغلب قصائده يسعى لكي يأتي المعنى مترابطاً ومتسلسلاً إلى أن يصل إلى نهاية القصيدة، أي إلى بيت القصيدة، أو بيت الاستثارة أو المفاجأة، أو كما يحلو لي أن أسميه «بيت الصلعة الشعرية!» مما يثير الدهشة والمفاجأة. القصيدة عنده تدور حول فكرة محورية، وترتكز على اللون والنغم والخيال. إذا فقدت القصيدة عنصراً من هذه العناصر، هبطت إلى مستوى الشر...! وهو يكثر في شعره من استخدام الاستعارات، وناحراً ما نجده يلجأ إلى التشبيه! وهو واسع الخيال يصل حدود النجم، بل ويتعداه إلى عوالم غير مرئية، فيترك حصانه وشمّه على جبين النجم، كما يقول في مدح الفاتحين العرب^(١):

وتطلّعوا صوب الشُّموس وأسرجوا

للفتح صهوة كلِّ مُهرٍ ضامر!

ومضوا إلى غاياتهم، ثُمَّ اتَّشُّوا

وعلى خلودِ النجم وشَمَّ حوافر!

تري سلمى خضرا جيوسي في كتابها «اتجاهات وتيارات في الشعر العربي

الحديث»^(٢):

(*) أقام الشاعر في الهند ١١ سنة على دفتين: كسفير للجمهورية العربية المتحدة (مصر وسوريا) من ١٩٥٤-١٩٥٩، ثم كسفير لسوريا من ١٩٦٤-١٩٧٠.

(١) الديوان، (ص ٤٦).

(٢) Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Vol. 1, Leiden Brill 1977, p. 228.

«إن عمر أبو ريشة قد أعطى الشعر السوري في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن زحماً جديداً، ووجهه نحو حاسية أكثر عصريّة. عنصراً ساعداً على جعل ذلك ممكناً: أولاً: إنه نشأ في مدينة حلب، المدينة ذات التقليد الشعري المتحرر والمستقل نوعاً ما. وثانياً: نوافرت للشاعر تربية مختلطة، فكان أول شاعر سوري يدرس في جامعة أجنبية.»

يمكننا أن نلخص خصائص شعر عمر بما يلي:

- ١- الحوار الدرامي.
- ٢- شعر القصص.
- ٣- الحكيم أو الأبيات السائرة.
- ٤- الشعر المسرحي، نظم مسرحيات لم تنشر بعد.
- ٥- في شعر المناسبات يتجاوز المناسبة الآنية والعرضية إلى إثارة العواطف الجياشة، لينفذ إلى صميم الوجدان القومي والشعور الإنساني.
- ٦- استطاعته أن يوازن بين القديم والحديث مما يرضي المحافظين والمجددين معاً.
- ٧- تأكيده الوحدة العضوية للقصيدة.

وبعد، هذا هو الشاعر عمر أبو ريشة الذي غنى أمجاد أمته العربية وغضب وثار لإذلالها واغتصابها واستعمارها، وحنق على ما أصابها من نكبات وهزائم على يد إسرائيل الدولة المقتصبة، ووقف إلى جانبها في ضعفها وسقوطها وانكسارها، واستنهض همم شعوبها، فكان ضمير أمته والمدافع عن كرامة وطنه. وإذا ما حقد وشتّم وثار — كما فعل في مؤتمر الرباط — فذلك من غيرته على مصالح أمته ودفاعاً عن كرامتها.

آمن بالتحرّر من كل قيد، آمن بأن الدين أكثر من شعائر وطقوس وشعارات...!! ولم يكن يؤخذ «بالحدائث» السخيفة الخاوية التي يروج لها البعض. فالجديد في الشعر عنده هو الشعر الحق...!

هو شاعر المنفى والغربة والاغتراب. ترجّل الشاعر عن صهوة جواده

بعد أن كان شاهداً على عصره، رغم أنه أوصى بعدم نشر كل ما نظم من شعر يتعرض فيه إلى بعض أنظمة الحكم في العالم العربي بالشتم والانتقاد...!!
شاعر «ميسلون» ظل طيلة حياته محافظاً على كرامته وأبى أن يهادن،
أو يساوم أو يُشتري، أو حتى يكرّم في العالم العربي، رغم أنه حاز على العديد
من الأوسمة وشهادات البراءة من الدول الأجنبية، وخاصة التي خدم فيها
كسفير ممثلاً بلاده.

تفتح شعره على رؤى ومساحات جديدة، شعره توأم الحرية والداعي إلى
تحرير الأمة العربية، وفلسطين خاصة، التي تحولت إلى سجن كبير!
الشاعر النسر الذي لا يطيب له العيش سوى في السرى، يرفض السفوح.
كان ثورة على الظلم والطغيان!
جاهد عمر الجهاد الحسن، وترك شعراً سدّاته استنهاض الهمم وشدّ العزائم
ولُحِمَّتْه عنفوان وثورة ولهب!
يوم وفاة عمر أبو ريشة في ١٤/٧/١٩٩٠ في السعودية(*) بعد غيبوبة دامت
بضعة أشهر استراحت الكبرياء!

سيبقى عمر أبو ريشة عملاقاً بقامته، كما هو عملاق بشاعريته...

(*) نقل جثمان الشاعر من السعودية بطائرة خاصة إلى حلب، حيث وُورِيَ في الثرى بناء على وصيّته.

بنات الشاعر

كل الناس يعلمون بموت الشاعر، إلا بناته — القصائد — «ألقيت في حفلة تأبين الأخطل الصغير».

ندبك السمح لم يُخنق له وتُر
بناتٌ وحبك، في أرجائه زُمُرٌ
تِيَمَتٌ وهي لا تدري ونشوتها
رو قص، تحملُ السلوى وتسكبها
على تأودها الإغراء متفضُ
ونحن من حولها أنصاء^(١) غربتنا
نُبدى لها غير ما نُخفي ولوعتنا
فلا تلمها إذا لم تخبُ بسمتها
لم يبلغ الخبيرُ الناعي سامعها

ولم يغبُ عن حواشي ليله سمرُ
يهزها المترفان، الزهسو والخفرا
من كل عنقود ذكرى كنتَ تعتصرُ
وليس تعلم ما الدنيا وما القدرُ
وفي تلفتها التحنُّانُ منهمرُ
وأنتَ عنا وراء الغيب مستترُ
تكاد في صمتها للشوقِ تعتذرُ
ولم يعكّرْ صدى ألحانها كدرُ
عن مثل هذي اليتامى يُكتمُ الخيرُ!!



غنتُ، فمن «بابل» طاف النعيمُ بنا
جلا الحياة لنا عن سِرِّ فتنها
الكأسُ من حمرة الإلهام مزرعة^(٢)
والحبُّ قَرَبنا منه وعلمنا
غنتُ.. فمن «نينوى» مرَّ الشقاءُ بنا
رمى بنا الفقرُ وافتضَّ السرابُ به
خصاصةُ العيش ما مدّت لنا يدها

فكلُّ منطلق ريان، مزدهرُ
فما اشتفى وطَرُ، إلا اشتهى وطَرُ
والقلبُ في هيكَل الأحلام معتمِرُ
ما قلّس الله لا ما دنّس البشرُ
فسالراح لا عبق والغصن لا ثمرُ
فأين — لا أين — منه الورْدُ والصّدْرُ
إلا وأقدامنا من سعيناً حُمُرُ

(١) أنصاء: جمع نَصْو: الخزيل.

(٢) مزرعة: مملّقة.

فكم عثرنا ولم تعثر إباءتنا
 وكم لدى صلف الحرمان من غصص
 غنت وغنت.. فدياك التي طويت
 ترفعت عن رخيص العمر وأتلفت
 تعال نسرخ على أذننى ملاعبها
 وما عليك إذا ما الزورة اختصرت..
 طلعت من حرم التاريخ في جبل
 وفي ضمايرها من غيرة سير
 مؤئل، سامع، بالنجم معتصب
 إزميل مبدعه أدنى رسالته
 درجت فوق ثراه في كآبته
 وحش الغزاة تمطى في مرابعه
 ينساب بالنهم الطاغى وشيرته^(٢)
 حطمت بالصرخة الزهراء شوكته
 ثارت على رجعها الأحيال وانطلقت
 وخلف هذي الربي تهفو إليك ربي
 على شهى روى لقياك مطبقة
 حملت أشجانها الحرى فما شهقت
 أذاكر يوم رواد الجمال بها
 أحطت في رقة الرهبان جمعهم
 وأنت تكلم عنهم ما تكابذه!

وكم نهضنا ولم يشمت بنا خور^(١)
 نمنا عليها ولم تكشف لنا سترها
 منشورة يجتليها السمع والبصر
 بما أراد لها من زهوه العُمُر
 فقد تحن إلى مرآتها الصُور
 بعض الربيع ببعض العطر يختصر
 تزينت بسنا آلائه العُصُر
 وفي حناجرها من هديه سُور
 بالمجد متشح، بالعز مؤزراً
 إلى العوالم فانطق أيها الحجر!!
 ودون قيد خطاك المسلك الوعر
 وشدقه عن لعاب الكيد منحسر
 مسنونة النساب لا تبقي ولا تذر
 ولم يحل دونها خوف ولا حذر
 فكل ميدان ثار بالدماء عطر
 بين الفرات وبين النيل تنتشر
 أحفانها فهي تستجدي وتنتظر
 إلا وراحت إلى نجواك تغفر
 لقوا جبينك بالغار الذي ضفروا
 كما أحاط بعقد الأنجم القمر
 تموت وهي على أقدامها الشجر!!



ما زال يندى عليه العشب والزهر!

يا راقداً في حمى النعمى ومضجعه

(١) الخور: الضعف.
 (٢) شيرته: الشر والحلة والغضب.

فَجِيكَ الْيَوْمَ مَنْ أَزْرَى الزَّمَانَ بِهِ
جَنَاحُهُ بَعْدَمَا طَالَ الْمَطَافُ بِهِ
يَمْشِي الْهُوَيْنَا عَلَى صَحْرَاءِ رِحْلَتِهِ
وَبَيْنَ جَنِيهِهِ آمَالٌ مَبْعَثَةٌ
كَانَتْ لَهُ فِي هَضَابِ الشَّرْقِ أَلْوِيَّةٌ
يُسَائِلُ الْقَدَرَ الْمَحْمُومَ فِي حَجَلٍ
عِزَّاهُ أَنْ مَلَأَ السَّاحَاحَ فِتْنَةً
كَثَائِبُ الْفَتْحِ فِي إِعْصَارِ عَاصِفَةٍ
مَنْ كُلُّ أَمْرَدٍ^(١) مَا أَدْمَى مَرَاشِفَهُ
وَكُلُّ حَسَنَاءٍ مَا بَاعَتْ أَسَاوِرَهَا
كَثَائِبُ بِالنُّضَالِ الْحَقُّ مُؤَمَّنَةٌ
إِنْ خُوطِبُوا كَذَبُوا أَوْ طُوبِلُوا غَضِبُوا
خَافُوا عَلَى الْعَارِ أَنْ يُمْحَى، فَكَانَ لَهُمْ

عَلَى أَرَاكِهِمْ، سَبْحَانَ خَالِقِهِمْ

عَفْوًا، بِشَارَةً، بَعْضُ الْبُورِ ضَمَّتْ بِهِ
خَنَقَتْ بِالْأَمْعَةِ الْخُرْسَاءِ أَكْثَرَهُ

وَرَدَّهُ عَنْ مَدَى آفَاقِهِ الْكِبَرُ
مُخَضَّبٌ مِثْلَ شَطَايَا الشُّهْبِ مِنْكَسِرُ
وَصَحْبُهُ اللَّيْلُ وَالْأَشْبَاحُ وَالسُّهْرُ
تَكَادُ لَوْلَا بَقَايَا الصَّيْرِ تَنْتَحِرُ
نَسْجُ الْكَرَامَةِ مَعْقُودٌ بِهَا الظُّفَرُ
عَنْهَا فَيُغْضِي عَلَى اسْتِحْيَاةِ الْقَدَرِ
إِلَى الرَّدَى وَالْفِدَا أَرْوَاحَهُمْ نَذَرُوا
بِالْحَقْدِ وَالْغَضَبِ الْعُلُويِّ تَنْفَجِرُ
فِي رَعِشَةِ الشُّوقِ إِلَّا الْوَحْلُ وَالْمَدْرُ^(٢)
إِلَّا لَتَشْرِي بِهَا مَا الْمَوْتُ يَدْنِجِرُ
إِذَا الطَّوَاغِيَتْ مِنْ لِمَانِهَا سَخِرُوا
أَوْ حُورِبُوا هَرَبُوا أَوْ صُوحِبُوا غَدَرُوا
عَلَى الرِّبَاطِ، لَدَعِمِ الْعَارِ، مَوْثَرُ^(٣) ١١

عَاشُوا وَمَا شَعَرُوا، مَاتُوا وَمَا قُتِرُوا

فَسَالَ فَوْقَ فَمِي، حَسْرَانٌ، يَسْتَعِيرُ
وَأَقْسَلُ الدَّمْعِ مَا لَا يَلْمَحُ الْبَصَرُ

١٩٦٩

(١) الأمرد: الذي خلا وجهه من الشعر.

(٢) المدر: القزب التليد، أو الطون.

(٣) إشارة إلى مؤتمر القمة العربية الخامسة للملك النور العربية ورؤسائها الذي عقد في الرباط في ١٩٦٩/١١/٢١.

في طائفة

«كان في رحلة إلى الشيلي، وكانت إلى جانبه حسناء إسبانيولية، تحدثه عن أجدادها القدامى، العرب، دون أن تعرف جنسية من تحدث.»

وثبتت تستقربُ النجمَ بحالا
وحيالي غادة تلعبُ في
طلعة رياء وشيء باهر
فتبسمت لها، فابتسمت
وتجاذبتنا الأحاديث فما
كلُّ حرفٍ زلٌّ عن مرشفها
قلتُ: يا حسناء، مَنْ أنتِ؟ وَمِنْ
فَرَنْتُ^(١) شائخة أحسبُها
وأجابت أنا من أندلسٍ
وحلودي، ألمح الدهر على
بوركت صحراؤهم كم زخرتُ
حملوا الشرق سناءً وسنى
فما المجد على آثارهم
هولاء الصيد^(٢) قومي فانتسب

وتهدأت تسحبُ الذيلَ احتيالا
شعرها المائج غنجاً ودلالا
أجمال؟ جُلُّ أن يُسمى جمالا
وأجالت في الحاظاً كسالى
انخفضت جسماً ولا سفتُ خيالا
نثر الطيب يميناً وشمالا
أي فوح أفرغ الفصن وطالا
فوق أنساب البرايا تتعالى
جنة الدنيا سهولاً وجبالا
ذكرهم يطوي جناحه جلالا
بالمروءات رياحاً ورمالا
وتخطوا ملعب الغرب بضالا
وتحدثي، بعد ما زالوا، الزوالا
إن تجد أكرم من قومي رجالا

أطرق القلب، وغامت أعْيِي برؤاها وتجاهلت السؤال...

١٩٥٣

(١) رنت: أدامت النظر إليه بسكون الطرف.

(٢) الصيد: الرجال الكرام الشجعان.

لبنان

نَجْتَدِي مِنْ وَحْيِهِ مَا نَجْتَدِي
يَنْتَهِي شَوْقٌ وَشَوْقٌ يَتَدِي
عُكِّفَ حَوْلَ أَمَانٍ شُرْدٍ
فِي رَوَايِكَ نَشَاوِي مَوْدِدٍ^(١)
إِنَّمَا نَحْنُ شَمْسُوعُ الْمَعْبِدِ!!
صَغَتْ فِي فَجْرِ السَّنَا مِنْ مِرْوَدٍ^(٢)
وَتَلَقَّيْتِ جَنَاهَا بِيَدِ
وَفَمٍ يَلِثُ عِندَ الْفَرْقَدِ^(٣)
خَلَفَهُمْ رَكْبُ الزَّمَانِ الْأَمْرَدِ^(٤)
كُلُّ أَفْقٍ مِثْرُ مَنْ زَبَدِ
لَحْنِهِ الْبَكْرُ شِفَاهُ الْأَبْدِ
أُمِّ تَهْدِي! وَدُنْيَا تَهْتَدِي!

أَنْتَ! مَا أَنْتَ! فُتُونُ سَرْمَدِي
وَنَسَاجِيكَ فِي الْحَائِدِ—
وَلَنَا فِي كُلِّ نَادٍ سُمُرٌ
رَدَدَتْ مَا ذَاعَ مِنَّا فَائِثَتْ
فَأَتَلَقْ يَا مَعْبِدَ النُّجُوى بِنَا
كَمْ كَحَلْنَا مَقْلَةَ الْمَجْدِ بِمَا
يَوْمَ طَوَّقْتَ الْبِرَايَا بِيَدِ
قَدَمٌ تَجْرَحُ أَحْشَاءَ الشَّرَى
وَعَلَى جَنْبَيْكَ فَتِيَانٌ مَشَى
غَمَسُوا الْمَحْذَافَ فِي الْيَمِّ فَفَسَى
حَمَلُوا الْحَرْفَ الَّذِي انْشَقَّتْ عَلَى
فَتَلَفَتْ فَلَمْ تَلْمَحْ سَوَى

١٩٤٨

(١) السُّوْقُدُ أَوْ السُّوْقَدُ: المجد.

(٢) المِرْوَدُ: الميل يُكْتَمَلُ بِهِ.

(٣) الْفَرْقَدُ: النجم.

(٤) الْأَمْرَدُ: الشاب طَرَّ شَارِبُهُ، وَلَمْ تَبْتَ لِحْيَتُهُ.

امراة وتمثال

«عرفها المثل الأعلى للجمال، والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك
الجمال أثر بعد عين، فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة تمثال فينوس أول ما
وقع طرفه عليه.»

حسناء، هذي دُمِيَّةٌ	منحوتةٌ من مرمرٍ
طلَّعتْ على الدُّنْيَا	طلوعُ السَّاحِرِ المستَهْزِ
وَسَرَتْ إلى حَرَمِ الخُلُودِ	على رِقَابِ الأَعْصُرِ!
عُرْيَانَةٌ سَكِرَ الخِيَالُ	بُغْرِهَا التَّكْبِيرُ
أَبْدَأُ مَمْتَعَةً يَنْبِغُ	الصَّبَا المتفَجَّرُ
نَرْنُو إِلَيْهَا في رُجُومِ	الحَالِ المستفسرِ
والطَّرْفُ بَيْنَ مُنْقَلَبِ	في سِحْرِهَا ومُسَمَّرِ
وشَى بها إِبْدَاغُ نَاجِتِهَا	الجمالَ العبقري
ومضَى، وَبَنَتْ رُؤَاهِ	لم تكبر، ولم تتغيَّرِ
حسناء، ما أَقْسَى فُجَآتِ	الزَّمانِ الأزورِ
أَخْشَى مَمُوتٌ رُؤَايَ إِنْ	تتغيَّرِي... فتَحْجَرِي...!!

مُحَمَّد مَهْدِي الْجَوَاهِرِي

(١٩٠٠-١٩٩٧)

نشأته:

ولد الشاعر محمد مهدي الجواهري سنة ١٩٠٠، وقيل قبل ذلك بسنة أو بعدها بثلاث سنوات، في النجف في أسرة عريقة في العلم والأدب والشعر، فكان لذلك كله أثره البارز في تكوين شخصيته وشاعريته. وقد عُرفت أسرته باسم «الجواهري»، فذلك يعود إلى جدٍّ قريب هو الشيخ محمد حسن، أحد أعلام الفقه في عصره أُلْفَ كتاباً سماه «جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام» للمحقق الحلبي، كان أحد ثلاثة كُتُب، لا يمكن أن يُرَشَّح في الاجتهاد إماماً ما لم يدرسها. درس الفتى على عدد من الشيوخ وأخذ عنهم — كما كان مألوفاً في أيامه — علوم النحو والصرف والبلاغة والفقه، وما إلى ذلك. وقد نشأ نشأة دينية واعتمر العمامة في أول شبابه. وهو يذكر لنا أن الشيخ الذي درس عليه وينسب إليه «جناب عالي»، كان يجمع بين المهابة والجمال المزوجين بالقسوة. وكان يملك صندوقاً مليئاً بالعقارب يلزمه دائماً، ولا يتورع عن فتحه وتهديد الأطفال به. لذلك بات الشاعر مسكوناً بالهواجس. اعتاد أن يفيق في الليل مذعوراً من العقارب. العقرب يلزمه، يتبدى له في يقظته كما في نومه. العقارب تخرج من وَكْرِ في أعماق الذاكرة لتنقض عليه، كما يعترف لفاروق البقيلي في كتابه «الجواهري: ذكريات أيامي»^(١).

يروى الشاعر عن طفولته كيف أنه لم يخف من الأفعى، وكيف أنه كان يبقى في الليل ساهراً بعد أن ينام الجميع — وليل النجف كَلِيلٌ بُحْدٍ، وهو رائع كَلِيل الصحرَاء — ينام على السطح في العراء ظَهْرُهُ إلى الأرض وعيناه شاخصتان إلى النجوم، نظره معلق إلى نجمة كأنه خارج من هذه الدنيا، وهو فيها، لينتقل

^(١) فاروق البقيلي، «الجواهري ذكريات أيامي»، دار الفارابي — بيروت، ومكتبة الثورة — بغداد ١٩٧٤، (ص ١٢-١٣).

على أجنحة الحلم إلى عالم سحري ترسمه براءة الطفولة ووداعتها.

أرض النجف أرض رملية، كان يجري فيها فرع من نهر الفرات الذي كانوا يسمّونه ببحر النجف في عهد المناذرة، حيث الخَوَرَنق والسَّدير^(١)، زمن النعمان بن المنذر، اللذان ما زالا على رملة النجف إلى الآن.

كان لنشأته في النجف أن اكتسب من البيئة النجفية النزعة العُنفِيّة، فكان ميالاً إلى التحدي والتمرد والرفض. وهو ما كان يهاب شيئاً سوى الشعر وأن يستمع إلى شاعر يُلقِي شعره. فالشعر كان يَسْحَرُهُ ويجعله يرتجف. وأهم ما بقي في ذاكرته محالس الشعر والشعراء، والنجف كانت معروفة بكثرة الشعراء فيها.

بفضل قوة ذاكرته، كان الولد يحفظ كل يوم خطبة من نهج البلاغة، وقطعة من أمالي القالي، وقصيدة من ديوان المتنبي، إلى القرآن الكريم. وهو صاحب ذاكرة عجيبة، يروي أنه يتذكّر وفاة جده لأمه، وهي فاطمة بنت الشيخ شريف آل كاشف الغطاء، وكان لا يزال على صدرها يرضع.

وقد كسب الرهان مرّة، وفاز بليرة ذهبية رشادية لأنه حفظ ٤٥٠ بيتاً من الشعر في مدة لا تتجاوز الثماني ساعات.

نظم الشعر في سن مبكرة متأثراً ببيئته واستجابة لموهبة كامنة فيه.

لمجرد ذكر اسم الجواهري يبدو لنا الشاعر يَقلُّسُوتَه الملونة العجيبة، وقامته الفارعة النحيلة، وعينيه الملتمعتين بذلك البريق الغريب الذي يشعّ منه حبّه للجمال وحبّه للحياة وإحساسه المرهف. وكان إذا ما شاهد امرأة جميلة ترقص قلنسوته فرحاً على رأسه. كان يُحبّ النساء ويدوخه جمال المرأة ولا يُشاركه في ذلك سوى حبّه للفجل...! يبدو شكله كالعقاب أو كالنسر المتحفز.

كان نهماً، يقرأ كتب الشعر والأدب واللغة، وقد حفظ ديوان المتنبي جاره ابن الكوفة. كما أنه كان يحفظ مئة ألف بيت من الشعر...!

في مطلع شبابه كان الشاعر يوزع المنشورات السريّة في النجف ضد الإنجليز. ومن طريف أخباره انه حين جاء إلى سوريا ولبنان سنة ١٩٤٤، حظي بحفاوة بالغة من رجالات الأدب والفكر والمجتمع، وكان أن عاد إلى بلاده ترافقه

(١) قصران قديمان بناهما النعمان.

فتاة جميلة تدعى «رمزية» في مقتبل العمر، ابنة أحد كبار أسرة «بيضون» زوجة له. ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر من شهرين أو ثلاثة، عادت بعدها الزوجة إلى أهلها في لبنان.

من الطريف أن الجواهري عندما ألقى قصيدة سنة ١٩٤٥ انتصاراً لقضية فلسطين مطلعها:

خذي مسعاكِ مثقلة الجراح

ونامي فوق دامية الصفاح

علّق أحد الأدباء الظرفاء في حينه، على ذلك قائلاً إن الجواهري لا يقصد بذلك نكبة فلسطين بوعده «بلفور» وما نجم عنه، وإنما يقصد نكبته هو نفسه «بفرار» زوجته منه وعدم عودتها إليه...!

عمل في التدريس ثمّ في التشرifications في بلاط الملك فيصل الأول، ثمّ استقال من التعليم لينصرف إلى ممارسة الصحافة مهنة المتاعب.

أمّا سبب تركه وظيفة التشرifications، فهو أنه نظم سنة ١٩٢٩ قصيدة عنوانها «حرييني» تحت اسم مستعار فاستدعاه الملك وقال له: «أيجوز أن يصدر هذا الكلام عن ابن الشيخ صاحب الجواهري؟» أجابه: «إنه كلام شعراء.» قال الملك: «والخروج على الدين؟» حيث يقول:

أنا ضدّ الجمهور في العيش

والتفكير طُوراً وضدّه في الدين

قال: «أعتذر ولا أعود إلى ذلك ثانية.» وما أن تخطى العتبة حتى قال في سرّه سأعود وأعود وأعود، ثمّ نظم قصيدة يقول فيها:

قال لي صاحبي الظريف وفي الكفّ

ارتعاش وفي اللسان انحباسه

أين غادرت عمة واحتفاظاً...!

قلت: إنّي طرحتها في الكُناسه

ثمّ كان أن طلق وظيفة التشرifications بعد أن مكث فيها حوالي الثلاث سنوات، واتجه سنة ١٩٣٠ نحو الصحافة.

فغالباً ما كانت صحيفته تُمنع من الصدور، لأنه كان يهاجم سياسة الحكم في ما يكتبه من مقالات نقدية، فكان يلجأ إلى إصدار صحف بأسماء متعدّدة أو يستعير رخصة سواه. فمن «الرأي العام» إلى «الثبات» إلى «الجهاد» و«الدستور» و«الجديد» و«العصور» وسواها.

كان الجواهري طموحاً للعب دور سياسي، فلم يكف بدوره كشاعر وصحافي، بل دخل المجلس النيابي نائباً عن كربلاء، ولكنّه ما لبث أن استقال كما فعل عدد من النواب احتجاجاً على معاهدة «بورتسموث»، التي أراد صالح حبر رئيس الوزراء العراقي — الذي كان أول رئيس للوزراء. شيعي أتى به الإنجليز معتقدين بأنهم في ذلك يضمنون تأييد الشيعة لهذه المعاهدة التي رفضها الشعب العراقي — فانطلقت المظاهرات سنة ١٩٤٨ وأسقطت وزارة صالح حبر التي أمرت الشرطة بإطلاق النار على المتظاهرين، وكان من بينهم شقيقه الأصغر جعفر الذي قتل — وهناك من يرى أنّه كان يمرّ صدفه على الجسر فأصيب برصاصة طائشة — فكان لتلك الحادثة الأثر الملوّث على الشاعر الذي نظم عدّة قصائد هي: «قف بأحداث الضحايا»، «أخي جعفر»، «يوم الشهيد»، «الشهيد قيس»، «دم الشهيد» و «ذكريات».

في قصيدة «أخي جعفر» يقول في مطلعها:

أَتَعْلَمُ أَمْ أَنْتَ لَا تَعْلَمُ

بأن جراح الضحايا فم

أَتَعْلَمُ أَنْ جراح الشهيد

تظلل عن الثأر تستفهم

وهي تُعد من أشهر قصائده.

في سنة ١٩٥٠ دعاه الدكتور طه حسين، وكان وزيراً للمعارف، للمشاركة في المؤتمر الثقافي للجامعة العربية الذي عقد في الإسكندرية. وعندما وصل إلى مصر، أعلن الدكتور طه حسين أن الجواهري ضيف الحكومة المصرية.

وفي هذا المؤتمر ألقى قصيدته:

يا مصيرُ تستبقُ الدهورَ وتعثرُ
والنبيلُ يزخرُ والمسئلةُ تزهرُ
وقد عرّض فيها بالحكم القائم في العراق.

في سنة ١٩٥١ لّبي دعوة للمشاركة في مهرجان الزعيم اللبناني عبد الحميد كرامي، فألقى قصيدته الشهيرة التي بلغت ١٤٤ بيتاً، والتي يقول في مطلعها مخاطباً المرحوم عبد الحميد كرامي:

باقٍ - وأعمارُ الطفلةِ قصارُ -

في سفرٍ مجّدك عاطراً موارُ
وهاجم رجال الحكم الذين يصفهم بالعصاة:
تنهى وتأمُرُ ما تشاءُ عصابة
ينهى ويأمرُ فوقها استعمارُ

والتي يقول فيها بيته المأثور:

والجُدُّ أن يحميك مجّدك وحده

في الناس... لا شُرطٌ ولا أنصارُ

على أثرها تلقى أمراً عاجلاً بمغادرة لبنان، حيث ظلّ ممنوعاً من دخوله. ثمّ عاد إلى العراق ليواجه بتعطيل صحفه التي كان يصدرها، فكان رده على الحكومة العراقية المزيّد من النقد. لا يترك فرصة إلاّ ويستغلها في مهاجمة الحكم العراقي.

وفي سنة ١٩٥٦ يُدعى للمشاركة في تأيين عدنان المالكي في دمشق، حيث ألقى قصيدته التي يقول في مطلعها:

خلفْتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي

وأنيستُ أقيسُ جمرةَ الشهداءِ

وقد هاجم فيها الحكم الرجعي في العراق، فمنحته الحكومة السورية حقّ

اللجوء السياسي. فأقام في الشام إلى أن عاد إلى بلاده سنة ١٩٥٧.

وبعد ذلك بسنة، أي سنة ١٩٥٨، قامت الثورة في العراق فأيدتها بادی الأمر، ولكنه ما لبث أن تنكّر لها وهاجمها، فعاف على حياته بعد أن لقي مضايقات مختلفة بلغت حدّ الاعتداء عليه وتوقيفه، فاتهز دعوته إلى حضور حفلة تكريم الشاعر الأخطل الصغير في بيروت عام ١٩٦١، فغادر العراق إلى لبنان، ثمّ استقرّ في براغ ضيفاً على اتحاد الكتاب التشيكوسلوفاكيين، حيث أقام سبع سنوات. وصدر له فيها عام ١٩٦٥ ديوان جديد سَمّاه «بريد الغرب».

وفي أواخر عام ١٩٦٨ عاد إلى وطنه بدعوة من الحكومة العراقية واستقبل استقبالاً حافلاً، وفي سنة ١٩٦٩ أقامت له وزارة الإعلام حفلاً لتكريمه فألقى فيه قصيدته التي يقول فيها:

أَرِخْ رِكَابَكَ مِنْ أَيْنَ وَمِنْ عَثَرِ

كِفَاكَ جِلَانَ مَحْمُولاً عَلَى خَطَرِ

عمل الجواهري في السياسة كما عمل في التدريس والصحافة، وإلى ذلك كلّه فإنه يَحْتَزِنُ في شعره أحداث العراق، ويسجل الاضطرابات والأحداث في زمن الاحتلال البريطاني الذي عمّت فيه الثورات والفن والكرارث، إلى العهد الملكي الذي أسقطته ثورة ١٩٥٨، وما أعقب ذلك من انقلابات فكان يعبّر في شعره عن أحاسيس الشعب وتطلعاته، ويعكس الحياة السياسية والحزبية في العراق أكثر من أي شاعر من شعراء العراق الذين عاصروه أمثال:

محمد سعيد الحبوبي المتوفى سنة ١٩١٦، ومحمد جواد الشبيبي (١٨٦٤ -

١٩٣٤)، وعبد المحسن الكاظمي (١٨٧٠ - ١٩٣٥)، وجميل صدقي الزهاوي

(١٨٦٣ - ١٩٣٦)، ومعروف الرصافي (١٨٧٣ - ١٩٤٥)، وأحمد الصافي النجفي

(١٨٩٥ - ١٩٧٧).

وهو القائل:

أنا العراق، لساني صَوْتُه، ودمي

فُرَائِه، وفؤادي منه أَشْطَارُ

شخصيته:

يقول الجواهري عن نفسه^(١): «في داخلي كثير من العناصر المتفجرة، اعتزلي بكرامتي، الثقة بالنفس، والتي تصل حد الغرور أحياناً، كل هذه دمّرت جزءاً من حياتي.»

فلا شك في أن هذه العناصر المتفجرة قد أدّت إلى تكوين شخصيته المتناقضة حدّ التصادم والتطرف التي تحدّت الحكام والملوك، والطامحة إلى المجد، المحرّضة والمقبلة على الحياة، والمستعدة أبداً إلى رفضها والزهد فيها في أية لحظة كبرياء وأنفة. قد ينجم عن ذلك أن الباحث في شعره يواجه صعوبة وأموراً معقدة نظراً لغنى التجربة وتنوعها وتعدد صورها الفنية.

منذ زمن المتنبّي لم يشهد الشعر العربي شخصية شاعر عاش حياة عاصفة غريبة الأطوار توافقة للمعارك والصدامات زاحرة بالأضداد كالجواهري. وكما أن المتنبّي حاول أن يصلح مجتمعه الفاسد المفكك، وهو القائل عن نفسه:

أنا في أمة، تَدَارَكَهَا اللهُ

غريبٌ كصالحٍ في ثمودٍ

حاول الجواهري إصلاح مجتمعه وأمتّه التي قال فيها:

يسطو على صنمٍ بها صنمٌ

ويغار من علمٍ بها علمٌ

يُجسّد البطولة العربية والقيم النبيلة ويدعو إلى استعادة المجد العربي المفقود.

كان الشعب العراقي يتجاوب مع شعره، ويجد في قصائده الأمل المشرق الذي يُشيع التفاؤل في النفوس ويُمدّ الشباب بالقوة وحبّ الحياة، والوقوف في وجه الظلم والطغيان ومجابهة الفاسدين المفسدين.

لا شك في أن الشاعر الجواهري صاحب عبقرية سحرية فذة ومميّزة، سجلت ظروف عصره وأبرزت حضوره الشخصي وحياته الحافلة بالأحداث.

(١) عبد الحسين شعبان، «الجواهري حبل الشعر والحياة»، دار الكنوز الأدبية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧، (ص ٧).

حياته عاصفة متصلة لا تعرف الهدوء، وهو شاعر التحدي. فالتحدي هو الذي يُثير أريجته. وهو شاهدٌ على تاريخ بلاده السياسي كما هو شاهدٌ على عصره، فإن شعره مادةٌ هامةٌ لمن يدرس تاريخ العراق الحديث.

قال عنه طه حسين: «إنه البقية الباقية من التراث الأدبي العربي الصحيح.» بيد أن الشاعر الثائر لم يلقَ سوى الحيف والنكران والاضطهاد والقمع من الحكام المتعاقبين على العراق، لأنه وقف إلى جانب الشعب. فقد منعوا شعره وصادروا كتبه وحجزوا أملاكه المنقولة وغير المنقولة، إلى حدٍّ من الوقاحة بلغ المطالبة بإسقاط الجنسية العراقية عنه وتجريدته من حقوقه المدنية، لأنه كان يرفض الدعوات الموجهة إليه للعودة إلى العراق، وأثر التنقل من منفى إلى منفى إلى أن استقرَّ أخيراً في دمشق، حيث كرّمته الحكومة السورية، وأقامت له في شهر حزيران سنة ١٩٩٥ حفلاً تكريمياً ومنحته وسام الاستحقاق السوري.

وهو يقول في ذلك: «كنت أعشى أوسمتهم وهباتهم، رغم أن قلبي كان ولا يزال مع الشعب العراقي وهو في محنته ومجاعته وعذاباته.»

عاش الشاعر في غربتين: غربة داخلية — داخل وطنه — وغربة خارجية لدى تركه العراق وتنقله في بلاد عدّة حتى وفاته في دمشق في ١٩٩٧/٧/٢٧ بعيداً عن أرض بلاده.

ومع أنه عاش حوالي ثلث القرن في الغربة — قسمٌ منها في تشيكوسلوفاكيا — فإنه لم يتأثر بالتيارات الشعرية القريبة. ذلك لأنه كان قد تخطى الستين من عمره، ولأن مخزونه من الشعر والأدب العربي وتعلقه براثه وعدم إتقانه لغة أجنبية تمكّنه من قراءة الشعر الأجنبي، كل ذلك حال دون تأثره.

وقد مكّنته ذاكرته الفذة — كما سبق أن أشرنا — من حفظ الكثير من ديوان المتنبي وأبي تمام والبحرّي وأبي نواس، كما قرأ شعر الشريف الرضي وابن الفارض والبهاء زهير إلى شعر معاصريه من كبار الشعراء العرب.

يذكر حسن العلوي^(١):

^(١) حسن العلوي في كتابه «الجواهري ديوان العصر»، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦، (ص ١٩٤).

«أن الجواهري كان يزور لندن مع وفد صحفي عراقي في صيف عام ١٩٤٧، وصادف أن أقام الأمير زيد (عم الملك فيصل)، سفير العراق في لندن، حفلاً على شرف الوفد حضره «الكرنل واليس» المستشار البريطاني السابق في وزارة الداخلية العراقية (كان لكل وزير عراقي مستشار بريطاني يُشكل صلة الوصل مع المنسوب السامي البريطاني)، وقد قال الشاعر باقر الشبيبي فيه بيته المشهور:

المستشارُ هو الذي شرب الطِّلا

فعلامَ يا هذا الوزيرُ تعربدُ؟»

وقد تحدث هذا المستشار السابق مع الجواهري وسأله عن الأوضاع الطائفية في العراق، فرد عليه الجواهري بقوله: «ليس العراق اليوم كما كان على عهدك منذ كنت مستشاراً لوزارة الداخلية! إن فيه اليوم عراقيين لا مذاهب وشيع، فيه قضية وطنية، وقضية قومية مشتركة.»

هذا هو الجواهري، الشاعر الذي يقول عن نفسه إنه ابن المتناقضات والتعارضات على كل المستويات. فهو الشاعر الناري الثوري الاقتحامي المتوثب دائماً. ترك بلاط الملك فيصل الأول كما ترك النيابة، وفرط بالوزارة التي وُعد بها وقرر الوقوف إلى جانب الشعب، وهو كان نظم قصائد في مدح الملك فيصل الأول وفيصل الثاني ونوري السعيد، وعبد الإله الوصي على العرش، ولكنّه عاد وتنكّر لها وطلب عدم نشرها في دواوينه. لقد اختار الشعر وكسب نفسه واختار أن يعيش في صميم الأحداث.

وفي القصص التي تدلّ على جرأته قصته مع عبد الكريم قاسم، الذي أراد أن يقربه منه وكان قد تعرف إليه في لندن، وعندما اشتدّ النقاش بينهما، قال له عبد الكريم قاسم: «يا جواهري أستطيع أن أكشف أوراقك أمام جميع الناس هل نسيت ما قمت به من مديح للملك؟» ما لبث الجواهري أن ردّ بنفس الجرأ والتحدي قائلاً: «إنني إذا مدحت الملك، فأنا لست إلا شاعراً، أما أنتم فكنتم ضابطاً تؤدون له السلام والتحية ليل نهار.»

ذات مرّة، وقد أوقف الشاعر وألقي به في السجن للتحقيق معه، قام:

القيامة في مجلس النواب حول: كيف يوقف الشاعر؟ وفي تلك الأثناء، توفيت ابنته «رامونا» الصغيرة وهو في السجن، فكُتِبَ عليه الخمر مما زاد في تأثره ولوعته. وقد حكم عليه القاضي بالسجن لمدة شهر وكان قد مرّ على توقيفه ٢٩ يوماً. فما كان منه إلا أن شتم القاضي والقضاء، مما استوجب إقامة الدعوى عليه ثانية فحكم بثلاثة شهور، خُفِضَتْ فيما بعد إلى شهرين أمضاهما في المستشفى الملكي، ذلك لأنه لا أحد يجزؤ على سجنه.

وهو عندما سُئِلَ عمن يتمنى أن يكونه، فيما لو لم يكن الجواهري الشاعر، أجاب: «بائع مقائق...!» لأن الشعر لم يجلب له سوى الخسف والألم والخيبة.

شاعريته:

يقول الجواهري:

«إن مرحلة الثلاثينات كانت نقلة جريئة لي، ومع الزمن كنتُ ا: داد وعباً وإدراكاً. كما تبدّلت عندي المقاييس والمفاهيم. حتى الأشخاص تبدّلت مواقفهم بالنسبة إليّ، ابتداءً من الملك فيصل الأول ونوري السعيد، وانتهاءً بآخر شخص أعرفه.

وبالطبع هذه التبدلات انعكست على شعري وبدأ الثائر في داخلي يتمرد، حتى على نفسي، وقد كان من المعروف في أوساطي، أنه لا يوجد شخص ما كشف نفسه، ونقدها بقدر ما فعلت^(١)».

لم يكن من عادة الجواهري، حين يُدعى إلى إلقاء قصيدة له في حفل معين أو مهرجان، أن يكتب قصيدته كاملةً كما يفعل سائر الشعراء، وإنما يكتبها بورقة صغيرة يحملها في يده حين يشرع في إلقاء القصيدة، يدوّن عليها بعض الحروف أو الرموز، وما تلك الرموز في الواقع سوى بعض الكلمات الأولى من بعض أبيات القصيدة، أو قوافيها... وقد يحدث أحياناً أن ينظم أبياتاً من قصيدة ثم يُهمّلها فلا يعود لإكمالها إلا بعد سنوات عدّة.

يروي سليم طه التكريتي^(٢) في كتابه عن الجواهري:

(١) حسن العلوي، (ص ١٠١)، نقلاً عن مجلة المجلة - العدد ١٣٢ في ١٩٨٢/٨/٢٨.
(٢) سليم طه التكريتي، محمد مهدي الجواهري، رياض الريس للكتاب والنشر - لندن ١٩٨٩، (ص ٤٦-٤٧).

«إن الحكومة العراقية قرّرت سنة ١٩٤٤ إقامة حفل تكريمي لجمال الدين الأفغاني (١٨٣٩-١٨٩٧)، بمناسبة نقل رفاته من اسطنبول إلى موطنه أفغانستان، واختير الجواهري لأن يكون أحد شعراء الحفل، وكان أن كتب «رموز» قصيدته عن الأفغاني على علبه السكاير التي كانت في حبيبه. وفي الصباح المقرر لإقامة الحفل تفقد علبه السكاير الفارغة التي تحمل الرموز فلم يجدها. ولم يكن لديه متسع من الوقت ليعيد نظم القصيدة من جديد، والتي كان قد دفع بأجزاء منها لكي تنشر في العدد الخاص في جريدته «الرأي العام»، السذي أراد أن يُصدره عن الأفغاني، فراح يُزيد ويُرعد، ولم تهدأ نائوته إلا بعد أن عثر على علبه السكاير في آخر لحظة...!»

ومطلع القصيدة هو:

هَوَيْتَ لِنَصْرَةِ الْحَقِّ السُّهَادَا

فَلَوْلَا الْمَوْتُ لَمْ تُعْطِنِي الرُّقَادَا!

حين دُعي إلى المشاركة في حفل تأبين الزعيم العراقي المعارض جعفر أبو التَّيْمَنُ سنة ١٩٤٦، وكان الحفل يضمّ أقطاب رجالات السياسة والصحافة والوزراء والأعيان، ومن بينهم نوري السعيد، فحين وصل الجواهري إلى البيت القائل:

لِلْحَاكِمِينَ بِأَمْرِهِمْ عَنْ غَيْرِهِمْ

وَلِصَفْوَةِ الْأَسْبَاطِ وَالْأَصْهَارِ

أشار بيده إلى نوري السعيد، الذي لم يستطع أن يكفّلم غيظه، فغادر الحفل ساخطاً.

وحين اعتلى الملك فيصل الثاني عرش العراق وتولى سلطاته الدستورية في اليوم الثاني من شهر أيار (مايو) سنة ١٩٥٣، عند بلوغه الثامنة عشرة من عمره، ألقي الجواهري قصيدة في الاحتفال الذي أقيم بهذه المناسبة عنوانها «ته يا ربيع» يُشيد فيها بالملك وبوالده وجدّه. حذفها من ديوانه، يقول فيها:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْأَغْرُتُحِيَّةُ

مَنْ شَاعِرٍ بِاللُّطْفِ مِنْكَ مُؤَيَّدِ

وجد فيها خصومه وحساده والمنقلبون عليه من اليساريين فرصة نادرة للنيل منه ورميه بالتزلف والانحدار، فنظم عدد منهم قصيدة معارضة لقصيدته مليئة بالقذف والسباب المقذع مطلعها:

صنة يا رقيعُ فَمَنْ شَفِيعُكَ في غدٍ

فلقد صدقت وبأن معدنك الردي

ولم يحزن الجواهري من الملك فيصل الثاني سوى استعادته امتياز جريدة «الرأي العام»، التي كانت معطلة.

ولكنه لم يتم على ضيم، فما لبث أن انبرى يهاجم الحاكم والحاquدين عليه بقصيدة عنوانها: «كما يستكلبُ الذيبُ» نشرها في جريدته في ٣٠ تموز (يوليو) ١٩٥٣، يقول فيها:

عدا عليّ كما يستكلبُ الذيبُ

خلقُ يغدادَ أنماط أعاجيبُ

خلقُ يغدادَ منفوخٌ ومطروحُ

والطبلُ للناس منفوخٌ ومطلوبُ

قامت الثورة في العراق صبيحة يوم الاثنين في ١٤ تموز (يوليو) سنة ١٩٥٨، وسقط الحكم الملكي، وقتل الملك والوصي ونوري السعيد، فانتهاز الجواهري الفرصة ليمتدح الثورة والجيش، فنظم قصيدة «باسم الشعب»، أعاد بها تمجيد الجماهير المناضلة التي أسقطت نظام البغي والعمالة، والتي يقول فيها:

عصفت بأنفاسِ الطغاة رياحُ

وتنقّست بالفرحة الأرواحُ

واليومُ تُشرقُ في النفوسِ وضاحةُ

ويشعُ في حلقاتها مصباحُ

وأصبح الجواهري نقيباً للصحفيين ورئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين.

ولكن الوضع ما لبث أن تبدل سنة ١٩٦١ وبدأت ملاحقة الشيوعيين واليساريين، وأصاب الجواهري بعضُ النقمة واعتدى عليه رجال الأمن، وما

أن توافرت له فرصة للهرب من العراق حتى استغلّها، فجاء إلى لبنان للمشاركة في مهرجان الأخطل الصغير، ومنه سافر إلى جمهورية تشيكوسلوفاكيا، حيث حلّ ضيفاً على اتحاد الأدباء فيها، ولقي الترحاب والتكريم. مكث فيها سبع سنوات، ونظم قصائد خالدات في الحنين إلى أهله ووطنه، جمعها في ديوان «بريد الغربة»، كما سبق أن أشرنا.

ومن غريب ما يدل على سعة خياله أنه نظم قصيدة في مدينة سواستبول السوفياتية الواقعة على البحر الأسود التي هاجمها الجيش النازي سنة ١٩٤٢، يصف فيها استبسال الجيش السوفياتي والشعب السوفياتي في الدفاع عن المدينة، حيث يقول واصفاً أمّاً ميتة وطفلها يرضع من ثديها:

جَمَدَ الطِفْلُ عَلَى الثَدِي

فهل هذا انسجام؟

عندما تحررت المدينة سنة ١٩٤٤، عُرضت أفلام عن المعارك التي دارت وحدث القتلى من المدافعين عنها، ومن بينها امرأة سقطت ميتة وقد حبا طفلها الرضيع نحوها، ووضع فمه على ثديها وكأنه يرضع منه.

كما نظم قصيدة ستالينغراد الشهيرة سنة ١٩٤٣ يحمي فيها الشعوب السوفياتية لدفاعها المجيد عن المدينة التي استبسلت في ردّ الجيش النازي الذي حاصرها، ويمدح ستالين.

وهو في شعره الذي نظمته أثناء الحرب العالمية الثانية، كان يقف إلى جانب الاتحاد السوفياتي ضد النازية. وهو كان إلى جانب قوى الشعب، كما كان يرى في الاتحاد السوفياتي نصيراً للشعوب المستضعفة المغلوبة على أمرها. وفي سنة ١٩٥٩ عقدت حركة السلم في العراق مؤتمرها، فألقى الجواهري قصيدة يترنم بأنشودة السلام:

جَيْشٌ مِنَ السَّلْمِ مَعْقُودٌ بِهِ الْفَلْفَرُ

وَمَوْكِبٌ كَشَعَاعِ الْفَجْرِ يَنْتَشِرُ

وَنَفْحَةٌ مِنْ سَمَاءِ الْحَقِّ تَرْسَلُهَا

غُرٌّ الْمَلَائِكُ يَسْتَهْدِي بِهَا الْبَشَرُ

من مُبْلِغِ الشَّرِّ أَنْ الْخَمْرَ يَصْرَعُهُ
 وَالْبَغْيَ أَنْ قَوَى الْأَحْرَارَ تَنْتَصِرُ
 يَا مَنْ غَلَوْتُمْ جَحِيمَ الْحَرْبِ جَائِعَةً
 شَرِهَاءَ تَأْكُلُ مَا تُعْطَى وَتَسْتَعْرِ
 قُصَّوْا عَلَيْنَا فَإِنَّا مَعْشَرٌ أَدْؤُ
 وَآلِ مَوْنِنَا فَإِنَّا مَعْشَرٌ صُجْرُ
 عَنِ الْحُرُوبِ وَمَا أَلْقَتْ بِسَاحِكُكُمْ
 مِنَ الرِّزَايَا وَمَاذَا كَانَتْ الْعِبرُ؟
 يَا شَارِبَ الدِّمِّ لَيْسَ السَّلَامُ مَضْعَفَةٌ
 وَلَا شِكَاةٌ بِهَا يُلْهِى وَيُفْتَحَرُ
 وَإِنَّمَا هُوَ لِمَنْ وَمَقْدَرَةٌ
 وَعِزَّةٌ وَتَجَسَّارِبٌ وَمُعْتَبِرُ
 وَفِي عِيدِ الْعَمَالِ فِي أَوَّلِ أَيَّارِ (مَآيُ) سَنَةِ ١٩٥٩، يَنْظُمُ قَصِيدَةً يَقُولُ فِيهَا:
 أَنَا عَامِلٌ بِالفِكْرِ أَعْمَلُ مَعُولِي

فِي صَخْرَةٍ فَأَحْيَاهَا لِفُتَاتِ
 فِي الْكَفِّ مَطْرَقَتِي أَفْلُ بِحَدِّهَا
 أَصْلَابُ أَوْغَادٍ وَهَامَ طِفَاةٍ
 وَرَغْمَ أَنَّهُ كَانَ مِنْ أَنْصَارِ السَّلَامِ، فَإِنَّ كَلِمَةَ «دَم» تَسْتَهْوِيهِ إِذْ قَلِمَا
 خَلَّتْ قَصِيدَةً مِنْ قِصَائِدِهِ مِنْهَا، وَقَدْ اسْتَعْدَمَهَا أَكْثَرَ مِنْ ١٧٠٠ مَرَّةً.
 وَكَذَلِكَ أَفْعَالُ «الْأَمْرِ». وَهُوَ يَقْرَعُ النَّاسَ الْمُسْتَسْلِمِينَ الْخَائِعِينَ الْخَامِلِينَ،
 وَيَحْتَنِمُهُمْ عَلَى النُّهُوضِ وَالثَّوْرَةِ وَالتَّمَرُّدِ. فِي قَصِيدَتِهِ «أَطْبِقْ دَجِي» الَّتِي نَظَمَهَا
 سَنَةَ ١٩٤٩ يَقُولُ:

أَطْبِقْ عَلَى مَتَبَلِّدِ
 يَنْ شِكَا - ثَمُولِهِمُ الذِّبَابُ
 لَمْ يَعْرِفُوا السَّوْنَ السَّامَا
 لَفَرَطٍ مَا انْحَنَتْ الرِّقَابُ

ولفرط ما ديسـت رؤـو

سهمٌ كما ديسـ الترابُ

أطبق على المعزى يـرا

دُ بها على الجوع احتلابُ

أطبق على هـذي المسـوخ

تعافُ عيشـتها الكلابُ

وهي تعجُّ بالذباب والذئاب والكلاب والديدان والغربان والبقر والنياق.

وقصيدته «تنويع الجوع» التي نظمها سنة ١٩٥١، يقول فيها مخاطباً

الشعب الجائع الخانع المستسلم لمصوره، الراضي بذله وحرمانه بسخرية لاذعة:

نامي جـياع الشعب نامي

حَرَسْتَكَ آلهة الطعمام

نامي فإن لم تشـبـعي

في يقظـة فمـن المنام

نامي على زبد الوعود

يـداف^(١) في غسل الكلام

نامي على تلك العظـات

الغـرّ من ذاك الإمـام

يوصـيك أن تدعي المـباهج

واللذائـذ لـلـقـام

نامي فإن صـلاح أـمر

فاسـد في أن تنـامي

فهو في شعره هذا يهدف إلى التأثير في الجماهير مستخدماً صوراً وإشارات

لها جذور بعيدة الغور في وعي الأمة ولا وعيها، مما يحرك فيها عواطف النعمة

والحس بالخيبة والاضطهاد، وبأنها ضحية يجب أن تثور على الحكّام الذين

يستغلونها.

(١) داف: خلط.

وهو يعترف بأن ثورته كلفته غالباً حين يقول: «أنا أعتبر نفسي ثائراً بالطبيعة. ويا ليتني لم أكن ثائراً لأنني دفعت ثمناً غالياً، لم أعرف غير النحس من وراء مزاجي الثوري.»

ولكنه بسبب مزاجه الثوري هذا عرف كيف يحرّض الناس على الثورة والانتفاضة والتغيير مما ترك صدى في الجماهير وساعده على أن يجعل شعره يتوهج ويشتعل وينير السبيل أمام هذه الجماهير.

شعره في المرأة:

ولا أقول شعره في الغزل، لأن الجواهري لم يُعرف عنه أنه شاعر الغزل — الذي يجعله سعيد عقل محك الشعر — ولكنه نظم بعض القصائد في أول شبابه ومنها قصيدته «حرّيتي» التي أشرنا إليها في أول هذا البحث. ونحن نعرف أن الشاعر الذي نشأ في مجتمع مغلق، هو مجتمع النجف، حيث المرأة تقبع في المنزل فلا يسمح لها بأن تدخل مدرسة، ذلك لأنهم أقاموا ضجة ضد إنشاء مدرسة للبنات، كان الشاعر من أنصار إقامتها، إذن إن مجتمعاً محافظاً يفصل بين الرجل والمرأة؛ فالحرمان هو السائد فيه، لذلك غزله يقف عند الوصف الحسي لجسد المرأة. ولكن الشاعر الذي تعرف إلى المرأة في المجتمع الغربي، لأنها هناك متحررة، ولأنه كان من عشاق الجمال، يصح فيه قول الشاعر عمر ابن أبي ربيعة:

إني امرئ مولعٌ بالحسن أتبعُهُ

لا حظّ لي منه إلا لذّة النظَرِ

مكّنه ذلك من معرفة نفسية المرأة بشكل أعمق، انعكس على نظره إلى المرأة تعدّت الجنس والشهوة الجسدية.

وهو يعترف بأنه أحب امرأة تدعى «أنيتا» — تعرف عليها في باريس وهي كورسيكية غريبة الأطوار — حباً عنيفاً ونظم فيها قصيدة ملحمة تحمل اسمها. كما أحب فتاة تدعى «بارينا» وهي امرأة بوهيمية أسطورية عجيبة غريبة تعرف إليها في براغ في تشيكوسلوفاكيا، أمّها يابانية وجدّتها إنكليزية يابانية، مات والدها منتحراً من الفاقة.

وأحبّ أخرى هي «ماروشكا» امرأة تشيكية جميلة لطيفة بسيطة تشكل نموذج المرأة التي يبحث عنها. وقد نظم شعراً في هؤلاء النساء. وهو يقول في مقابلة مع فاروق البقيلي^(١) وكان في السبعين من عمره: «إذا مُت فإني لا أطلب من القدر إلا أن يعاملني معاملة تليق بشاعر مثلي. يكفيني منه أن يسمح لي خلال كل عشر سنوات بدقيقة اخرج فيها من قبري وألقي نظرة على النساء الجميلات ثم أعود إلى القبر.» إذا كان القدر لا يلبي مطلبه هذا، فإنه يرضى منه أن يسمح له وهو محمول في نعشه بثانية أو نصف ثانية يطلّ فيها برأسه، ليلقي نظرة وداع للبنات وهنّ يسرن في الشارع، وأن يرى كم واحدة حلوة تمشي في جنازته. ثم يضيف، فالمرأة دنيا، كل الدنيا، وبكل ما فيها لا تساوي المرأة. فالمرأة الجميلة كالقصيدة.

ومن شعره الغزلي في فتيات براغ:
وتقاسمن الصبا ميعته
وشذاه والهوى والمتعاً
وتخفن فما زدن على
ما ارتدت «حواء» إلا إصبعاً
رحمة «لابن زريق» لورأى
فلك الأزار ما إذا أطلعاً!
وهو يقصد بابن زريق الشاعر العباسي ويشير إلى بيته الشهير:
أستودع الله في بغداد لي قمراً
بالكرخ من فلك الأزار مطلقاً

الشاعر الثالث:

عاش الجواهري قرناً من الزمن وعاصر أحداث العراق والعالم العربي، بدءاً بالحكم العثماني إلى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، إلى ثورة أكتوبر

(١) المصدر السابق، (ص ١٠١).

الاشتراكية سنة ١٩١٧، إلى حكم الملك فيصل الأول والانتداب البريطاني وثورة العراق سنة ١٩٢٠، إلى ظهور النازية في ثلاثينات هذا القرن، إلى الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)، إلى قيام دولة إسرائيل في أرض فلسطين سنة ١٩٤٨، إلى ثورة مصر سنة ١٩٥٢ وحلف بغداد ١٩٥٥، إلى العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦، إلى ثورة ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ في العراق وسقوط الملكية ومجسيء حزب البعث، إلى حرب ١٩٦٧، إلى سلسلة من الحروب والنكبات والهزائم، إلى الحرب الأهلية في لبنان، إلى حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران (١٩٨٠-١٩٨٨)، إلى حرب الخليج الثانية واحتلال العراق للكويت والتي انتهت بهزيمة العراق شرّ هزيمة، إلى سقوط الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٩٠... كل هذه الأحداث السياسية والصراعات والتحولات عاشها الشاعر، ولم يقف فيها موقف الشاهد المتفرّج، بل موقف الفاعل والمنفعل.

فكان الشاعر الأكثر حضوراً في عصره، والأكثر تعبيراً عن أحداث هذا العصر. حمل لواء الحرية ونحاض المارك الوطنية إلى جانب الشعب، ضد الحكام وضد القمع والاضطهاد والظلم والتجويع والطفيان. كان المحرّض على الثورة والتغيير. عرف كيف يجعل شعره يتوقّج ويُنبئ السُّبل أمام جماهير الشعب، ويهاجم الإقطاع والرأسمالية. كما كان من دعاة التحرر الديني، فهو علماني في مواقفه يفرّق بين رجال الدين الذين ينتقد تصرفات بعضهم، وبين الدين ومبادئه السمحة.

وهو جريء لا يخشى وراء أحد في تصديقه للحكام الفاسدين. يقول عن نفسه: أنا أبدأ المعركة، أفرضها عليهم (أي رجال الحكم) ومن لا يستحق أن يكون خصماً لي أهمله، ماذا تريد أن تقول: إنني مغرور، متعالي؟ نعم فأنا أرفض أن أنزل إلى ساحة معركة لا يتمتع بها الخصم أو العدو بالمؤهلات التي تجعله خصماً أو عدواً لي. وبحضور كبار مسؤولي الدولة في حفل تكريم الدكتور هاشم الوتري قلت وأصابعي تؤشر إلى المقاعد الأمامية وعنوان القصيدة «إيه عميد الدار»:

أنا حتْفهم أَلِجُ البيوتَ عليهم
أُغري الوليدَ بشتهم والحاجبا

خسعو: فلم تزل الرجولة حُرّة
تأبى لها غير الأمثالِ خاطبا
والأمثلون هم السَّوَادُ: فديتهم
بالأرذلين من السُّرّةِ مناصبا
بمملكين الأجنبي نفوسهم
ومصعدين على الجموع مناكبا

ولعلّ خبر من يعبر عن شخصية الجواهري، شعره، فهو لا يخفي شيئا ولا
يضع أقنعة على وجهه ولا يصانع أو يخاف. وهو الذي يقول: «لم اغتصب
ضميري سوى مرة واحدة وهو يقصد يوم نظم قصيدة التوبيخ عند اعتلاء الملك
فيصل الثاني عرش العراق، ولكنه عاد ونظم قصيدة «كفارة وندم» التي يحاسب
بها نفسه ويلومها على تسرعها في مدح الملك.
وهنا يطرح السؤال نفسه، هل شعر الجواهري هو نتيجة حتمية للثورات
والانتفاضات التي كانت تتوالى على العراق، أو الأمر معكوس، فهو المسبب لها
وأنها هي نتيجة له...؟

الجواهري وشعراء عصره:

يقول عنه الشاعر صلاح عبد الصبور، إنه يمثل المرحلة الذهبية الأخيرة في
الشعر العمودي الكلاسيكي. وقد سبق لسعدي يوسف أن قال: إنه الحلقة
الذهبية في سلسلة الشعر العمودي، وهو الرأي الذي قال به عبد الوهاب البياتي،
وقد كان بينهما جفاء دام سنوات، ولكن المياه ما لبثت أن عادت إلى مجاريها
فنظم قصيدة في ذكرى ميلاد الجواهري، الذي هو يوم وفاته، وهي التي أعاد
قراءتها في المهرجان الأدبي الكبير الذي أقيم للشاعر في بروتوت بتاريخ ٧ تشرين
الثاني (نوفمبر) ١٩٩٧، يقول فيها:

«في سنواتِ الضوء والبسوس
رأيتُ في مرآته نفسه نفسي
خرجتُ من معطفه يافعا

لأحملَ الشمسَ إلى الشمسِ
قلت له: يا أبتِ ها هنا
يعتنقُ السهمان في القوسِ
شِعرك كان الزادَ والماءَ في
عراقنا الطاعن في الحبسِ».

أما أدونيس فيقول فيه^(١):

«أسس الجواهري لشعر لا يكتفي بوصف الواقع، بل يستبصر فيه، مسربلاً
إياه برؤى التغيير. وفي هذا كان شعره يزلزل الوثوقية التي يُضيفها ذلك القناع،
ويفتح الطريق لرؤية جديدة إلى الأشياء وفي دلالاتها، وأبعادها. إنه حدث في
النفس واللغة يتطابق مع الحدث في الحياة والزمن — مرموزاً مصعّداً.»
ويقول عنه بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤): «لا متني بعد المتني إلاّ

الجواهري.»

وأما محمود درويش فيقول عنه:

«الجواهري خليط من المتني والبحري وكامل التراث العربي على شرط
تاريخي معاصر.»
وهو أخيراً «ربّ الشعر» كما يقول عنه شاعر العراق الكبير معروف
الرصافي.

ر يبقى الجواهري «شاعر العرب الأكبر» أو «شاعر العروبة والوطنية» أو
«شاعر الثورة» كما يقول عنه النقاد. وهو دون شكّ عملاق الشعر، وثالث
دجلة والفرات، وأكثر الشعراء العرب المعاصرين حضوراً في عصره وأحداث
عصره.

^(١) جريدة السفير ١٩٩٧/٧/٢٨، العدد ٧٧٥٤.

عبد الحميد كرامي...

ألقي الشاعر القصيدة في الحفلة التي أقامتها لجنة تأبين عبد الحميد كرامي في بيروت عام ١٩٥٠... وكان الشاعر قد لبى دعوة اللجنة إياه للاشتراك في الحفل المذكور، بعد إلحاح شديد تضمنته برقيات ورسائل عديدة... وكان للقصيدة صدامها وأثرها البليغان في كل أرجاء لبنان... ونشرتها عدّة صحف في بيروت، وأعادت نشرها أكثر من مرة...

كانت الوزارة القائمة، حين إلقاء القصيدة، هي وزارة رياض الصلح... وبعد يومين استقالت الوزارة وشكّلها حسين العويني... وقد دشنت الوزارة الجديدة أعمالها بـ «طرد» الجواهري من لبنان...

وللعلم فإن العويني رئيس الوزراء الجديد، والصلح رئيس الوزراء المستقيل، كانا من أعضاء لجنة التأبين التي دعت الشاعر لحضوره والمشاركة فيه...

لقد أثار حادث الطرد هذا ضجة كبيرة، في لبنان والعراق ومصر... وشاركت معظم الصحف اللبنانية في الاحتجاج الشديد على هذا الحادث...

ونكتفي، هنا، بما كتبه الدكتور «جورج حنا» في جريدة «النهار»... قال: «لا يعيب لبنان شيء أكثر مما يعيبه تحقيره للفكر واضطهاده المفكرين. فهذا البلد الذي طالما تمينا بأن يلصق به لقب بلد الإشعاع، ما فتى القائمون على أمره يعملون لإزالة هذا اللقب عنه.»

بعد كل الاضطهادات التي استهدفت لها رجال القلم والأدب والفكر الحر، تتوج الدوائر المختصة قائمتها بطردها من لبنان محمد مهدي الجواهري شاعر العرب الأكبر.

قصيدة الجواهري في حفلة المغفور له عبد الحميد كرامي لم تكن جوهرة شعرية وأدبية وحسب، وإنما كانت أجمل لوحة يرسمها فنان عن العالم العربي. ماذا قال الجواهري؟ وماذا كفر لكي يُطرد من بلد بعث إليه بعشرين رجاء قبل أن يأتي إليه؟

ومن هو الذي غضب على الجواهري، لأن الجواهري ثائر على الاستعمار

وأني لبناني، بل أي عربي يجرو على الجهر برأي مخالف لرأي الجواهري؟
والله ما كنا نريد أن يكون طرد الجواهري من لبنان فاتحة عهد الوزارة...
لقد كنا نأمل منها غير ذلك.
بقي أن نسأل:

من الذي طرد الجواهري من لبنان؟
نشرت القصيدة في جريدة «الأوقات البغدادية»، العدد ٤، في ٢٥ شباط.
١٩٥١.

من سفرٍ بحدك عاطرٌ مَسَوَّارُ لُطْفٌ... ونفحٌ شَذَاتِهِ إِعْصَارُ طَهْرًا كَمَا يَتَفَتَّحُ النُّوَّارُ وَقَدْ أُشْبُ كَمَا تُشْبُ النَّارُ فَلَكْ بِطَيْبِ نَسَاهُمْ دَوَّارُ ^(١) حَمْدًا، وتَعْصِفُ لَيْلَةٌ وَنَهَارُ بِالْمَغْرِبَاتِ فَنَشْوَةٌ وَخُمَارُ	باقٍ — وَأَعْمَارُ الطُّغَاةِ قِصَارُ — مَتَجَاوِبَ الْأَصْدَاءِ نَفْحُ عَبِيرِهِ رَفَّ الضَّمِيرُ عَلَيْهِ فَهُوَ مَنْوَرُ وَذَكَابُهُ وَهَجُ الْإِبَاءِ فَرْدُهُ الْعَمْرُ عُمَرُ الْخَالِدِينَ يَمُدُّهُ يَتَمَخَّضُ التَّارِيخُ فِي أَعْقَابِهِمْ أَمَّا النَّفُوسُ الزَّائِرَاتُ عُرُوقُهَا
---	--

إِنْ لَمْ يُصَنِّ لِلشَّعْبِ فِيهِ ذِمَارُ لِلنَّاسِ لَا بَرَمَ وَلَا إِقْتَارُ فِي النَّاسِ.. لَا شُرْطٌ وَلَا أَنْصَارُ تَهْفُو الْقُلُوبُ، وَتَشْخَصُ الْأَبْصَارُ تَهْوِي الرُّؤُوسُ.. وَيَسْقُطُ الْجَبَارُ	عَبْدَ الْحَمِيدِ وَكُلُّ مَجْدٍ كَاذِبُ وَالْمَجْدُ أَنْ تُهْدِيَ حَيَاتَكَ كُلَّهَا وَالْمَجْدُ أَنْ يَحْمِيكَ بِمَجْدِكَ وَحْدَهُ وَالْمَجْدُ إِشْعَاغُ الضَّمِيرِ لَضَوِّهِ وَالْمَجْدُ جَبَّارٌ عَلَى أَعْتَابِهِ
--	--

(١) الشَّابُّ الذَّكَرُ.

جانبت مزلفة الطغاة وإنها
وسلكت نهج المخلصين وإنه
لو كنت تستام الحياة رخيصة
ولو ارتضيت الحكم أعرج أهوجاً
جئت الوزارة ليلة ونهارها
ورأيت كيف الحكم يشمخ كاذباً
ولمست كرسيّاً يُرج كأنه
ورأيت إذ «باريس» شلت كفها
فنفضت كفك من حطام عنده
وخرجت موفور الكرامة عالقاً
بوركت خالصة الضمير فانك الـ
قد كان وسعك أن تغالط ذمة
وتقول: كنت وكان صنع معاشر
أو أن تسمي «الشر» يهلك أمة
أو أن تجيء «النفع» وترأ أجذماً
حوشيت ما قيم الرجال إذا ارتمى
لا يقدر الحرمان مما يُشتهي
لا بُد أن يعرى — وإن طال المدى

بالورد تُفرش والنضار تُنار
أسل يُخضب من دم وشيفار^(١)
وافاك منها مغنم وتجار
لمشت إليك عجولة أوطار
فرايت كيف تراكم الأوزار
في حين يملأ دفتيه العار
نغش يصدق بجنبه مسمار
كيف اصطفاه بلندن نجار
يخزي البنون وتخجل الأسفار
من فوق مفرقك الأغر الغار
جناات تجري تحتها الأنهار
أو أن تغرر.. والهوى غرار
أعطوا يداً للأجنبي وساروا
خيراً كما يتصنع الأشرار
في حين تُشفع عنده الأضرار^(٢)
منها الضمير، وصروح الايثار
ويُتباح.. إلا القادة الأبرار
بالناس — موهوب الثياب معار

إليه «كرامة» والقريض وسيلة
يلوى من الخيل الجياد عنانها
ومزية الزعماء أن حياتهم

للخير، لا حمز ولا أسمار
حتى يُتاح لركضها مضممار
خصب.. وأن مماتهم إثمار

(١) الأسل: الرماح. الشفرة: حذ السيف.

(٢) الأجدم: المقطوع.

فلذا ذَكَرْتُ بِكَ البلادَ فعاذِرُ
عبدَ الحميدِ وما تزالُ كعهديها:
ومسلِّطونَ على الشعوبِ برغمها
وصحافةٌ صفرُ الضميرِ كأنها
ومُبصِّصونَ كأنهم عن غرهم
يتهافونَ على مواطنٍ أرَّجُلٍ
قدَّرَ أناخَ على البلادِ بكلِّ كلٍ
وغمامةٌ سوداءُ رانَ جرائنها

فهي الحبيبُ لنفسك المختارُ
شَغَبُ يُذَلُّ وأمةٌ تنهارُ
السُّوطُ يدفعُ عنهم والنارُ
سِلَعُ تُباع، وتشترى، وتُعارُ
مِسَخٌ، ومسنِ أنامه آثارُ
يومي لهم بكُوبها ويُشارُ
فتبا بهِ مَن، وزلُّ فقارُ
عتاً فلا غيثٌ ولا إصحارُ^(١)

لَبْنَانُ يا بلدَ الصُّباحَةِ تُجَنِّلي
با موطنَ الأحرارِ حينَ يسومُهمُ
ناغيتُ حُسْنِكَ وَالصَّبَا لي شافعُ
وأثرتُ مِن «قيثارتِي» فتجاوبتُ
ومشتُ تُذيعُ على القوافي عِطْرَها
حتى إذا زحمَ الشبابُ ولطفه
ونهضتُ للمُحتَلِّ أرضَكَ، بطشُهُ
ومُنعتُ أَنْ أغشى ربوعَكَ بعدها
وظللتُ أرقُبُ يومَ يُوثَّقُ أسيرُ
أسفاً فقد أنهتُ إليَّ — مشوبةً

والعلمُ يُقطفُ، والنهيُ تُشتارُ^(٢)
خَسَفٌ.. وحينَ تُشرَّدُ الأحرارُ
ومسختُ تُربِكَ والهوى لي دارُ
بحفيفٍ «أرزك» تلكمُ الأوتارُ
وجمالُها الأتجادُ والأغوارُ
ثقلُ الحياةِ تحطُّمُ القيثارُ
أشبرُ، وسوطُ عَذابه هَدَّارُ
أو أنْ أزورك، و«الحبيبُ يُزارُ»^(٣)
عاتٍ، ويومَ يُفكُّ عنك إيسارُ
بالحزنِ — يومَ خلاصِكَ الأخبارُ

(١) ران: هيمَن، وقع ولم يمكن الخروج منه. جران البعير مقدم عنقه يريد ثقل الغمامة.

(٢) تشتار: تجنى كما يجنى العسل.

(٣) التضمين من بيت لجرير في زوجته.

أهداكهُ إِذْ فَرَّ جَحْفَلُ غَاصِبٍ جَيْشٌ لآخرَ غَاصِبٍ جَرَّارُ
وبدا يُزحزحُ عن سَمَاكَ مَذْنَباً رَجْمٌ سِوَاهُ مَذْنَبِ سَيَّارُ

لُبْنَانُ نَجْوَى مُرَّةٍ وَسِرَّارُ إِنَّا بِحُكْمِ بَلَايَتِنَا سُمَّارُ
مَاذَا يُرَادُ بِنَا؟ وَأَيْنَ يُسَارُ؟ والليلُ دَاجٍ، والطريقُ عِثَارُ
والوَحْشُ يَرِيضُ فِي الثَّيَابِ مُنْذِرُ والموتُ جَارٌ بِهِمَا زَارُ
أَعْقَابُ لُبْنَانَ تَدْنُسُ وَكَرَّةُ للأجنبيِّ قِوَاعِدٌ وَمَطَارُ؟
أَوْ بِحَرَّةٍ نَبْعُ الْفَخَّارِ يَشْقَى فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْهُمْ بِحَارُ؟
أَوْ فَخْرٌ مِنْهَا ضِ الْجَنَاحِ بِأَنَّهُ بِجَنَاحِ أَقْتَمِ^(١) كَاسِرٌ طَيَّارُ؟
اليَوْمَ يَنْزِلُ عُشَّةٌ وَيَدُوسُهُ لَا الرِّيشُ يُنْجِدُهُ وَلَا الْمَنْقَارُ
وَعَدَا يُلْقِفُهُ وَيَنْتِفُ رِيشَهُ فِيمَا يُلْقَفُ أَجْدَلُ^(٢) جَبَّارُ

أَشْبَابُ لُبْنَانَ يُضَامُ لِأَنَّهُ يَقِظٌ عَلَى عُقْبَى الْمَصِيرِ يَغَارُ؟
أَلِمْثَلُهُمْ صَاغَ الْقَيْونُ^(٣) حَدِيدَهُمْ؟ وَبَنَى السُّجُونَ لِمِثْلِهِمْ مِعْمَارُ؟
هَلْ غَيْرُهُمْ حَطَبُ الْوَغَى إِنْ شَبَّهَا بَاغٍ وَعَمُّ الْخَافِقِينَ أَوَّارُ؟^(٤)
أَوْ غَيْرُهُمْ يَسْقِي الثَّغُورَ دِمَاءَهُ لَتَمْسُرْ مِنْهَا غَدْرَةٌ وَفَجَّارُ
السُّوْطُ ذُلٌّ لَا تُقِرُّ هَوَانَهُ إِلَّا بِسُلْخِ جُلُودِهَا الْأَبْقَارُ
وَالسُّجْنُ لَوْ عَلِمْتُ مَنْ الشَّوَارِي بِهِ لَتَسَاقَطَتْ بَيْنَاتِهِ الْأَحْجَارُ

(١) الأتَم: أَغْمِرَ اللَّوْنُ.

(٢) الأَجْدَل: الصَّقِيرُ.

(٣) الْقَيْون: جَمْعُ الْقَيْنِ وَهُوَ الْحَدَادُ.

(٤) الْأَوَّار: اللَّهَبُ.

كُنَّا لَكُمْ نَعَمَ النَّذِيرَ لَوْ ارْعَوْى
 مَا أَشْبَهَ التَّارِيخَ، دَامِي جُرْحَنَا
 كَانَ الْغَرِيبُ، وَكَانَ بَغْيِي سَافِرُ
 جُمِعَتْ بِهِ شَتَى الصُّفُوفِ، وَوُحِدَتْ
 وَتَوَضَّحَتْ فِيهِ الْمَعَالِمُ لَمْ تُشَبَّ
 وَبِهِ تَكْشُفُ كُلُّ أَرَبْدٍ حَالِكُو
 وَمَا يَزُتْ — لِلْمُؤَثِّرِينَ نَفُوسَهُمْ
 قَدْ كَانَ مِيدَانُ الْجِهَادِ يَسُودُهُ
 كُبْتُ بِهِ الْمَوْجُ الْهَجَانُ لَوَجْهَهَا
 وَهَذَا الدَّعْيُ فَلَمْ يُفَاجِرْ أَنَّهُ

غَاوٍ، وَلَوْ أَلَوِي بِهِ إِنْذَارُ
 كَجُرُوحِكُمْ بِأَكْفَنَا نَفَارُ
 وَلَقَدْ يُهَوِّنُ مُنْكَسَرًا إِسْفَارُ
 شَتَى الْقُلُوبِ، وَنَامَتْ الْأَوْغَارُ
 دَحَلًا، وَلَمْ تُعْلَمَسْ بِهَا الْآثَارُ
 دَاجٍ، كَمَا تَتَكَشَّفُ الْأَقْمَارُ
 وَالْمُؤَثِّرِينَ بِلَادَهُمْ — أَقْدَارُ
 حُكْمَانِ: وَقَدْ جَاجِمٌ، وَفِرَارُ
 وَحَوَى الْجِسَادَ كَرِيمَةً مِضْمَارُ
 يَعْلُوهُ مِنْ رَهَجِ الْجِهَادِ غُبَارُ

حَتَّى إِذَا لَقِيتَ قَبِيلَ أَوَانِهَا
 وَمَضَى بِوُزْرِ مُغَامِرٍ وَمُتَاجِرٍ
 أَلْقَى لَنَا الْمُسْتَعْمِرُونَ عِصَابَةً
 مِنْ حَاضِنِي حَكْمِ الدَّخِيلِ، وَنَاصِرِي
 مِمَّنْ بَلَا «لُورَانِسُ» صِدْقَ وَلَا تَهْمِ
 رَاحُوا فَمَا بَكَتِ الدِّيَارُ عَلَيْهِمْ
 وَهَبُوا لَنَا بَيْتًا أَقْمَنَا عُثْرَةً
 ثُمَّ انْكَفَأْنَا نَصْطَلِّي بِوَقِيدَةٍ
 وَانْصَاعٍ يَدْفَعُ مِنْ دِمَاءِ جَزِيَةٍ
 وَتُخْرِبَتْ — لَتُسُدُّ أَحْوَازَ السَّمَاءِ
 وَبَدَتْ عَلَى تِلْكَ الْمَلَائِكَةِ الَّتِي
 وَأَفَاقٌ مَخْدُوعٌ لَيْسَمَعَ هَاتِفًا

شِعْرَاءُ يَجْهَلُ كُنْهَهَا الثَّوَارُ
 وَمُيَزَّرُ شَهَادَاتِهَا الْأَبْسَارُ
 كَانَتْ تَضُمُّ شَتَاتَهُمْ أَجْحَارُ
 سُلْطَانِهِ إِنْ عَزَّه الْأَنْصَارُ
 لِلتَّجَاجِ لَا دَغْلَ وَلَا إِسْرَارُ
 وَغَدُوا فَلَمْ يَفْرَحْ بِهِمْ دِيَارُ
 وَلَمَنْ هُنَاكَ التَّسْعَةُ الْأَعْشَارُ
 نَحْنُ الْوَقُودُ لَهَا، وَنَحْنُ النَّارُ
 شَعْبٌ تُغْلِي جَهْرَدَهُ أَنْفَارُ
 تِلْكَ الْقُصُورُ — مِنَ الْجَمْعِ دِيَارُ
 شَرَّتِ الْحَرِيرَ لَغِيرِهَا، أَطْمَارُ
 «خَفَّ الْمَوِي وَتَقَضَّتِ الْأَوْطَارُ»^(١)

^(١) التضمين من مطلع قصيدة أبي تمام:

لَا أَنْتَ أَنْتَ وَلَا الدِّيَارُ دِيَارُ

خَفَّ الْمَوِي وَتَوَلَّتِ الْأَوْطَارُ

وعلى مَنْ امتشقوا الحسامَ وثاروا؟
وأمرٌ منه عجلُ الخسارِ
رأفَ الغريبِ بمثلها، وأغاروا؟
ولهم — إذا رفقوا بهم — أسارُ؟^(١)
سوطُ الرُّعاة، ومُسَّها الإضرارُ^(٢)
من فرطٍ ما احتلبتْ لها أشرارُ
لو كانَ يعرفُ رحمةَ جزارِ

وتساءلوا فيمَ استجدُّوا ثورةً؟
أعلى الدخيلِ السامريِّ ومثله
ولأجلِ مَنْ؟ ألمنْ مضوا ببيعةِ
الأجلِ أنْ يُسقى الطغاةُ دماءهم،
تلكَ الثلاثونَ العجافُ، أذلُّها
جمدتْ على الجلدِ اليسى ضرورُها
لم تُبقِ منها الطارقاتُ حُزارةً

نُظُم، وقامتْ دولةٌ وشعارُ
الإقطاعِ والإذلالِ والإفقارِ
أو لم تُنشأْ مذلةٌ وصغارُ
ينقضُّ من هذا البناءِ جدارُ
من فرطٍ ما لمعَ الطلاءُ نُضارُ

سرعانَ ما خفقَ اللواءُ، وشُرعتْ
الجورُ صُلْبُ كيائها، ونظامُها
لم يبقَ شبرٌ لم تنلهُ مَعرةٌ
وبكلِّ أونةٍ فويقُ بُناته
صُورٌ مزيفةٌ كأنَّ نحاسَها

إذْ كانَ بينَ الغاصبينَ شجارُ
حُجَرٌ توحَّدُ بيننا وحِصارُ
أنَّ البلادَ تحمُّها أعطارُ
صحُفٍّ، وتنسِفُ ركنه أشعارُ
ضُرٌّ، وحينَ يهدُّنا إعصارُ
قالوا: أولاءِ بنوكمُ الأخيارُ

كُنَّا نُشاجرُ — حينَ نرحلُ — غاصباً
والسومَ والوحيَّ الملقنُ واحدُ
والأمنُ كانَ وكانَ معنى فقده
فإذا به شبحٌ تهلَّدُ أسسه
كُنَّا نقيمُ الكونَ حينَ يَمسُّنا
والآنَ نحنُ إذا اشتكينَا غاصباً

(١) الأسار: جمع سؤر وهو البقية في قعر الإناء.

(٢) الثلاثون: الثلاثون عاماً التي مرت على ثورة العشرين، فقد نظمت هذه القصيدة سنة ١٩٥٠.

«مَنْ حَمَلْنَ بِهِمْ وَهَنْ عَوَاقِدُ
أُولَاءِ أَنتُمْ غَسِيرَ أَنْ إِطَارَهُمْ
وَلَنَحْنُ أَعْرَفُ مَنْ هُمْ وَلِمَنْ هُمْ
وَمَنْ الْمَصْرِفُ مِنْ فُضُولِ عِنَانِهِمْ

حُبِكَ النِّطَاقُ» حَرَائِرُ أَطْهَارُ^(١)
مَنَا، وَيُسَسَّتْ صُورَةُ وَإِطَارُهَا
وَلِمَنْ تُمَثِّلُ هَذِهِ الْأَدْوَارُ
وَلِمَنْ يَعُودُ الْبُورْدُ وَالْإِصْدَارُ

تَنْهَى وَتَأْمُرُ مَا تَشَاءُ عِصَابَةٌ
خَوِيَتْ خَزَائِنُهَا لِمَا عَصَفَتْ بِهَا الشَّـ

يَنْهَى وَيَأْمُرُ فَرْقَهَا اسْتِعْمَارُ
هَوَاتٍ، وَالْأَسْبَاطُ، وَالْأَصْهَارُ

وَاسْتَنْجَدْتُ — وَدُمُ الشُّعُوبِ ضِمَائِهَا
يُلَوِي بِهِ عَصَبُ الْبِلَادِ، وَتُشْرَى
عَرَفُوا مَصَائِرَهُمْ إِذَا جَلَى غَدَا
وَإِذَا اسْتَوَى أَجَلُ فَرْعِ طَارِيءٍ
وَرَأَوْا بِأَعْيُنِهِمْ فَجِيعَةَ أَهْلِهَا
وَتَيَقَّنُوا أَنْ لَا وَجَارَ يَفِيهِمْ
فَهُمْ وَفَرَطُ الْحَقْدِ لَآثَ دِمَائِهِمْ
وَهُمْ يَحِجُّونَ الْأَظْفَارَ مِنْهُمْ

وَرَفَاهُهَا — فَأَمَدُهَا «الْثَوْلَارُ»
ذِمُّ الرِّجَالِ، وَتُحَجِّزُ الْأَفْكَارُ
فِي الْمَشْرِقَيْنِ، وَلاَحِثِ الْأَنْوَارِ
عَاتٍ، وَقَرُّ مِنَ الشُّعُوبِ قِرَارُ
إِذْ عَرَّسُوا، وَخُبُورَهُمْ إِذَا طَارُوا^(٢)
خَفَاءً، وَلِلضَّبِّ الضَّلِيلِ وَجَارُ^(٣)
كَلَسَبُ بِهِمْ لِدِمَائِنَا وَسُعَارُ
عِلْمًا يَوْمَ تُقْلَمُ الْأَظْفَارُ

قُلْنَا لَهُمْ: فِيمَ اللَّجَاجَةُ وَالسَّمَا
وَعَلَى مَ يَشْتَطُّ الْمَثَلُ مِنْكُمْ

تُعْطِي وَتُمْنَعُ، وَالْقَضَا غَدَارُ؟
رَفَقًا بِسَاعَةِ تُرْفَعُ الْأَسْتَارُ؟

(١) التضمين من بيت أبي كبير الهذلي:

حُبِكَ النِّطَاقُ فَشَبَّ غَيْرَ مَهِيلٍ

مَنْ حَمَلْنَ بِهِ وَهَنْ عَوَاقِدِ

(٢) عَرَّسُوا... وَطَارُوا: يَقْصِدُ أَقَامُوا... وَرَحَلُوا.

(٣) الرَّجَارُ: يَفْتَحُ الْوَلَوُ وَكَسْرُهُ: يُخَرُّ الضَّبُّ وَغَيْرُهُ.

وعلى مَ يُوغِلُ في الحماسة راقص
وعلى مَ يَسْدُرُ في الصبابة سادر
قلنا لهم: إِنَّ الشعوبَ مُنِيخةٌ^(١)
قلنا لهم: إِنَّ النبيَّ محمدًا
قلنا لهم: إِنَّ البياضَ لَشَحْمَةٌ
فأتى الجوابُ لنا بأنَّ نهارَكم
وإذا أبيتكم فالجرعةُ أنكم
لر كنتُ منهم لم أكافيءُ غيرهم
يا أيُّها المتحكِّمونَ وإننا
قولوا الصحيح: سنستبيحُ جلودَكم

بأشدَّ ممَّا يَنْفُخُ الزُّمَارُ؟
وعلى مَ يُخْلَعُ في الغرامِ عِذارُ؟
أبدًا، وحكَّامُ الشعوبِ سِفَارُ^(٢)
يا أيُّ الخنا والواحدُ القهارُ
والليلَ ليلَ والنهارَ نهارُ
ليل، وأنَّ عَشْرَكم كُفَّارُ
للبلشفية، بيننا أنصارُ
بالخير ممَّا عَجَّلُوا وأثَّاروا
ودماءنا مثلَ البهيمِ جَبَّارُ^(٣)
للسالعينَ لأنكم أحرارُ!

إني — وللنؤاد عن أوطانهم
لي في العراقِ مقالةٌ ماثورة
أبصرتُ شمْطاءً تَبِيَهُ وفوقها
جسدٌ تعوضُ بالحليِّ وجرسه
فذكرتُ كيف يُشَدُّ من مُتَغَطِّرسٍ
ورأيتُ في سُوقِ النخاسةِ تغلبي
وبأسين من بوسِهم مستنقع
فذكرتُ ما تلقى الشعوبُ ضعيفة
وذكرتُ كيفَ المستظِلُّ بغيره
عبدَ الحميدِ وطهرَ نَفْسِكَ جنة
يا دارجاً في الخالدين ضميره

وشعوبها الإجلال والإكبار —
وكأنها مثلُ بهِ سَيَّارُ
تشكو الضياعَ قِلادةً وسِوارُ
إذ غاضَ منه شبابُه الفئورُ
واهي الضميرُ، ضميره المنهارُ
وجهَ الرقيقِ مَهانةً وصَفَّارُ
قد راحَ يَنْفُخُ صدره سِمَسارُ
عزلاً تسوسُ أمورَها أغمارُ
يُوحِي ويُوهِمُ أنَّه جَبَّارُ
وجميلُ صنعك روضةٌ مِعْطارُ
صَلَّتْ عليك الرفقةُ الأبرارُ

(١) منيخة: مقيمة ثابتة.

(٢) سفار: مصدر سافر أي مسافرون عابرون.

(٣) جبار: (بالضم) هدر.

لبنان...

نظمت عام ١٩٣٩ عندما كان الشاعر يصطاف في لبنان وقد ألقاها في المهرجان الأدبي الذي أقامته مجلة «العرائس» اللبنانية في بلدة «بكفيا» في يوم عيد الزهور، وهو من الأعياد الشهيرة في لبنان... نشرتها مجلة «العرائس».

نشرتها جريدة «الأنباء» العدد ٧٨ في ٢٣ تشرين الثاني ١٩٣٩. وحدير بالذكر، أن الشاعر تعرض لمضايقة السلطات الفرنسية بعد هذه القصيدة، وإلى منعه من دخول لبنان في السنين التي تلت السنة المذكورة، وذلك لمسه الاحتلال الفرنسي لسوريا ولبنان في المورد الأخير من القصيدة.

أرجعي ما استطعت لي من شَبابي	يا سُهولاً تَدَثَّرَتْ بِالْهَضَابِ
غَسَلَ الْبَحْرُ أَخْمَصَيْهَا، وَرَشَّتْ	عِيقَاتُ النَّدى جِوَاهَ الرُّوَابِي
واحتواها «صِنَيْنُ» بَيْنَ ذِرَاعَيْ	هَ عَجُوزاً لَهُ رِوَاءُ الشُّبَابِ ^(١)
كَلَلَتْ رَأْسَهُ «الثَّلُوجُ»، وَمَسَّتْ	هُ بِأَذْيَالِهَا مُتَوْنُ السَّحَابِ
وانثى «كالإطار» يَحْتَضِنُ الصُّورَةَ	تُرْهَى، أَوْ جَدُولٍ فِي كِتَابِ
كَلَّمَا غَامَ كُرْبَةٌ مِنْ ضَبَابٍ	فَرَجَتْ عَنْهُ قُبْلَةٌ مِنْ شِهَابِ
وبدأت عند سفحه خاشِعاتُ	الدُّورِ مِثْلَ «الزَّمِيَّت» فِي مِحْرَابِ ^(٢)
وحوَّالِهِ مِنْ ذَرَارِيهِ أُنْمَا	طَ لَطَافٌ، مِنْ مُسْتَقِيلٍ وَكَابِي

(١) «صنين» هو أعلى جبال لبنان وأجملها.

(٢) في البيت تشبيه للدور المتظامنة عند سفوح جبل صنين بـ «الزيميت» وهو الرجل لترمت المتعبد.

و«القرَّيات» كالعرائس تُحَلَّى
 مِنْ رَقِيقِ الْغُيُومِ تَحْتَ نِقَابٍ
 وَهِيَ فِي الْحَالَتَيْنِ فِتْنَةٌ رَائٍ
 وَالْبَيُوتُ الْمُبْعَثَرَاتُ «نَّشَارُ»
 وَتَرَاهَا بَيْنَ الْخَمَائِلِ تَلْتَفُ
 وَتَمَسَّكُنَ - وَالطَّبِيعَةُ شِعْرٌ -
 زَهْوٌ حُمْرِ الْقِيَابِ فِي الْجَبَلِ الْأَحْمَرِ

كُلُّ أَنْ تَلُوحُ فِي جِلْبَابٍ
 وَمِنْ الشَّمْسِ طَلْقَةٌ فِي إِهَابٍ
 بَيْنَ لَوْنَيْنِ مِنْ مُشِيعٍ وَخَابِي
 انْعُرْسَ مَبْثُوثَةٌ بِدُونِ حِسَابٍ
 عَلَيْهَا، عِمَارَةٌ فِي غَابٍ
 كَفَوَافٍ يَلْمَعْنَ غَيْرَ نَوَاسِي
 ضَرِيْسِي كَزَهْوِ أَهْلِ الْقِيَابِ

و«الكروم» الْمُعْرِشَاتُ حُبَالِي
 حَانِيَاتٌ عَلَى «الدَّوَالِي» تُحَلَّى
 رَافِعَاتُ الرُّؤُوسِ شُكْرًا، وَأُخْرَى
 سِلَنَ فِي الْحَقْلِ مِثْلَ رُوحِ الْجَسَمِ
 وَتَصَايَحُنَ: أَيْنَ. أَيْنَ النَّدَامَى؟
 وَتَخَازِرُنَ وَالْمَعَاصِرُ أَبْصَا
 نَظَرَاتٍ كَانَتْ خِطَابًا بَلِيغًا
 إِنَّ حِمْرَ الشُّهُورِ إِرْثَاءٌ لَشَهْرِ
 كَيْفَ لَا تَرْقُصُ الطَّبِيعَةُ فِي أَرْ

مُرْضِعَاتٍ كَرَائِمَ الْأَعْنَابِ
 مِنْ عِنَاقِيْدَ زِينَةٍ لِلْكَعَابِ
 سَاجِدَاتُ شُكْرًا عَلَى الْأَعْتَابِ
 وَتَمْدَدْنَ فِيهِ كَالْأَعْصَابِ
 وَتَغَامِزْنَ ثُمَّ لِلْأَكْوَابِ
 رَأً حِدَادًا مَلِيْشَةً بِالسَّبَابِ
 وَلَدَى «الْعَاصِرِينَ» فَحَوَى الْخَطَابِ
 مَا تَلْقَى «أَيْلُولُ» مِنْ شَهْرِ «آبِ»
 ضِيْرَاهَا مُخَضَّبٌ بِالشَّرَابِ

غَاضَ «نَبْعُ» النَّهَارِ يُؤْذِنُ ضَوْءَ الْ
 وَانْزَوَتْ تِلْكَمُ الْخَلِيعَةُ! طَوَلَ الْ
 وَأَتَتْ فِي غِيَابَةِ «الشَّفَقِ» الْأَحْمَرِ
 أَيُّ لَوْنٍ أَلْقَتْ عَلَى الْأَرْضِ حَلَّى

جَدِرٍ قَدْ فَاضَ نَبْعُهُ بِالنَّسِكَابِ
 يَوْمَ «عُريَانَةٍ» وَرَاءَ حِجَابِ
 مَرٍّ مَا تَشْتَهِي مِنَ الْأَلْعَابِ
 كُلُّ مَا فَوْقَهَا، وَأَيُّ خِضَابِ

هدأ الحقل، والمدينة، والغا
ثم سدّ الدروبَ جيشُ «الكُودين»
حبذا منظرُ «الفؤوس» استراحتْ
واستقلّ الجبالَ «راعي» غنّما

ب، ودوى الصدى ورجع الجواب
طوال النهار في أتعاب
في «نطاق» الفلاح والخطاب
تدوي «بزجلة» و«عتاب»

يا مَنَارَ الأحلام، يا عالمَ الشع
يا خيالاً لولا الحقيقة تُنبئني
حسبُ نفسي من كلِّ ما يأسِرُ النف
هجرة في ظلال «أرزك» تنفي
وصديقي وحشٍّ أعزُّ وأوفى
لا أقولُ «العدو» إنَّ عِداتي
كلّما شاقني التأمّلُ لفن
بين صفّي «صنوبر» كشعور الـ

ر طرياً، يا جنةً من تراب
عنه كنّا من أمره في ارتياب
من اغتراراً من الأمانى العذاب
من همومي، ووحشتي، واكتابي
من حسود، ومن صديقي محايي
«نسب» واضح من الأنساب؟
ني مجاري المياه بين الشعاب
غيدٍ لمت على قُدودٍ رطاب

آية الله عند «لبنان» هذا الـ
رُبَّ «وادي» بادي المقاتل تعلو
كان في سحره كآخر زاه
وفجاء مُغبرةً كُنَّ أبهى

حسنٌ في عامرٍ له وخسراب
ه الأخاديدُ كالجروح الرغاب^(١)
مستفيض المياه والأعشاب
روعةً من مُفِيحاتٍ رحاب^(٢)

(١) بادي المقاتل: أي مكشوف المواطن المميتة من بدنه. والأخاديد: الحفر والتشققات العميقة في الأرض. والجروح الرغاب: أي الواسعة.

(٢) الفجاء: جمع «فَج» وهو الطريق الواسع بين جبلي، فلها كانت في سحرها الطبيعي لا تقل روعة عن «المفِيحات»، وهي السهول الممتدة الرحاب.

قلتُ إذ حِرتُ: أيُّ أرض لها الفضلُ على غيرها وحرَّ صحابي!
 أَدْخُلُوا «جَنَّةَ» النَّعِيمِ تَلَاقُوا أَلْفَ «رُضْوَانٍ» فَاتِحاً أَلْفَ بَابٍ
 غَيْرَ أَنِّي أَنْكَرْتُ فِي جَنَّةِ الْفِرِّ دُوسَ «رَبِّاً» مُوَكَّلاً بِعَذَابٍ!

إِيهِ «لُبْنَانُ»، والحديثُ شَجَرٌ هَلْ يُطِيقُ الْبَيَانُ دَفْعاً لِمَا بِي؟
 حَارَ طَيِّ اللِّهَاءِ مِنِّي سُؤَالٌ أَنَا أَدْرِي بِسَرْدِهِ وَالْجَوَابِ!
 مَا تَقُولُونَ فِي أَدِيبٍ «حَرِيبٍ»! «مُسْتَقْلٌ» يَلُودُ بِـ «الْإِتْدَابِ»؟
 خِلْتُ أَنِّي فَرَرْتُ مِنْ «جُورِ بَغْدَادِ» وَطُغْيَانِ «جَوْهَا» اللِّهَابِ
 وَمِنْ الْبَغْيِ وَالتَّعَسُّفِ وَالذُّلِّ فَظِيعاً مُحَكِّماً فِي الرِّقَابِ
 وَمِنْ الزَّاحِفِينَ كَالدُّودِ «هُوناً» تَحْتَ رِجْلِي «مُسْتَعْمِرٍ» غَلَابِ
 وَمِنْ «الصَّائِلِينَ» فِي الْحُكْمِ زُوراً كَخِيُولِ «مُسَوِّمَاتٍ» عَرَابِ
 خِلْتُ أَنِّي نَجَوْتُ مِنْ ذَا وَمِنْ بَطْشَةِ عَاتٍ، وَخَائِنِ كَذَابِ
 غَانِماً «سَفَرْتِي» وَهَا أَنَا فِي حَا لِي تُرِيَنِي غَنِيمَتِي فِي الْإِيَابِ
 أَفَيْقِي «الْأَحْرَارُ» مِنَّا وَمِنْكُمْ بَيْنَ سَوَاطِ «الْغَرِيبِ» وَالْإِرْهَابِ؟

نزار قبّاني

(١٩٢٣-١٩٩٨)

من هو:

نزار قبّاني شاعر الحبّ والمرأة، وكذلك شاعر الثورة والتمرد. في شعره تفوح رائحة العطر من خدور النساء...!

ولد في دمشق في ١٩٢٣/٣/٢١، مع أول الربيع. والده توفيق قبّاني، صاحب معمل للملبّس والسكاكر. في سنة ١٩٤٥ نال شهادة الحقوق من الجامعة السورية، ولكنه لم يمارس المحاماة. شقيقته الكبرى «وصال» انتحرت بالسمّ لأنهم حالوا دون زواجها ممن تُحب. وقد جعله ذلك يكرّس شعره للحبّ والعشق انتقاماً لها.

هو مؤسس دولة الحبّ في الشعر العربي بعد عمر ابن أبي ربيعة، وهو

القاتل:

هي دولة الحبّ التي أسستها سقطت عليّ... وسُدّت الأبواب! درس في دمشق الفرنسية، لأنها كانت مفروضة من دولة الانتداب. أمّا الإنجليزية فقد تعلمها أثناء عمله في السفارة السورية في لندن (١٩٥٢-١٩٥٥)، وتأثر بها من حيث إنها لغة دقيقة وواضحة واقتصادية؛ أي أنها تؤدي ما تريد أن تؤديه بغير إفاضة، ولا زوائد. وهو يعترف في كتابه (قصي مع الشعر، ص ٤٨) بأنه انتفع كثيراً من هذه اللغة الاقتصادية التي لا تعرف الإسراف، وحرب مبدأ تطبيق التقنين والاستغناء عن الحشو الذي يشوّه جسد القصيدة العربية.

سنة ١٩٤٤ صدرت مجموعته الشعرية الأولى «قالت لي السمراء»، التي

أثارت موجة عارمة من السخط الذي واجهه به المتزمتون، وخاصة بسبب قصيدته

«نهداك» التي يقول فيها:

سمراء صبيّ نهدك الأسمرَ في دنيا فمي
نهداك نبعا لنق حمرَاء تُشعلُ لي دمي
صنمان عاجيان... قد ماجا يحجر مُضَرمِ
صنمان! إني أعبدُ الأصنامَ رغم تأثمي

وفي سنة ١٩٤٨ صدرت مجموعته الشعرية الثانية في القاهرة، تدور على المرأة والتغزل بها ووصف جسدها، وعنوانها «طفولة نهد».

ويروي في كتاب «قصتي مع الشعر» (ص ١٠٤-١٠٥)، أن أنور المعداوي هو الذي يعود إليه الفضل في إلقاء الضوء على شعره، وأنه كان متحمساً لمجموعته الشعرية هذه، وقد استطاع أن يُقنع أحمد حسن الزيات، صاحب مجلة «الرسالة» المصرية بأن ينشر على صفحاتها نقده لكتاب «طفولة نهد».

ومن الطريف أن المقال قد صدر في «الرسالة» ولكن الزيات رأى، حرصاً على سمعة المجلة الرصينة المحافظة، أن يغيّر عنوان المجموعة من «طفولة نهد» إلى «طفولة نهر».

عمل الشاعر في السلك الدبلوماسي ٢١ سنة من ١٩٤٥-١٩٦٦، وتنقل من القاهرة إلى لندن إلى يكسين ومدريد، حيث استوحى أبحاد أجداده العرب الأمويين في الأندلس. ثم استقال من الوظيفة لينصرف إلى نظم الشعر. ومنذ سنة ١٩٦٦ أصبح لبنان وطناً له. وهو يعترف بأن لبنان كان الإناء الذي احتوى شعره وأعطاه شكله ولونه ورائحته. لذلك منحه الرئيس سليمان فرنجية الجنسية اللبنانية. وهو القائل في لبنان:

إن كوناً ليس لبناناً به سوف يبقى عدماً أو مستحيلاً...

شاعرو المرأة:

يقول: «يضعونني في زجاجة الحب... ويختمونها بالشمع الأحمر. هذا تحديد ساذج للحب... وتحديد ساذج لي. فالذي يُحب امرأة يحبّ وطناً... والذي يُحب وجهاً جميلاً يُحبّ العالم. ولكن بلادي لا ترى الحب إلا من ثقب الإبرة. لا تراه إلا من خلال جغرافية جسد المرأة.

فالحبّ عندي عناق للكون، وعناق للإنسان، والوطن قد يصبح في مرحلة من المراحل عشيقة أجمل من كل العشيقات، وأعلى من كل العشيقات..» ولكنه أراد أن يكون غزله جديداً مختلفاً عن الغزل في الشعر العربي. فالمرأة في شعره متحضرة متحررة، ذات شخصية واثقة من نفسها.

وهو خبير بأشياءها: شعرها وصفاتها، عيونها السود والزرق والخضر والعسلية؛ عطرها، كحلها، جواربها وأقراطها، خواتمها ودملجها وخلائعها؛ معطفها وفساتينها، رافعة نهديها، شفيتها، أحمر شفاهها وحتى طلاء أظافرها...!! رسم أشياء العشق المعاصرة بدقة عدسة آلة التصوير. كما أدخل تفاصيل العشق اليومية في الشعر.

ولنستمع إليه يُدافع عن نفسه:

... يقول عني الأغبياء:

إني دخلتُ إلى مقاصد النساء... وما خرجتُ

ويُطالبونَ بنصبِ مشتقي...

لأنني عن شؤون حبيبي... شعراً كبتُ

أنا لم أتاخر — مثل غمري — بالحشيش...

ولا سرقْتُ

ولا قتلْتُ...

وهو يشبه القِرط الطويل في أذني أناليزا بدمعة لم تصل إلى مرفأ الكف

بعد، بدلاً من أن يقول كما قال الشاعر العربي القديم: «بعيدة مهوى القِرط» لكي يصف عنقها الطويل.

وهو يفاخر في أنه نقل الحبّ من كهوفه إلى الهواء الطلق.

وهو يسأل ربّه عن الحبّ وعن العشق:

يا إلهي...!!

عندما نعشقُ ماذا يعترينا...؟؟

ما الذي يحدثُ في داخلنا...؟

ما الذي يُكسّرُ فينا...؟

كيف نرتدُّ إلى طور الطفولة
كيف تغدو قطرة الماء محيطاً
ويصير النخل أعلى
ومياه البحر أحلى
وتصير الشمس إسواراً من الماس ثمينا
حين نغسلو عاشقينا...

وهو القائل:

أكل الحب من حُشاشة قلبي والبقايا تقاسمتها النساءُ
والشاعر منذور للحبِّ وغير نادم على حبِّه، وغير مستعد للتوبة:
ما ثبتُّ عن عشقي ولا استغفرته ما اسخفَ العشاق لو هم تابوا...
الخميرُ تبقى، إن تقادمَ عهدُها خمراً وقد تتغيَّر الأكوابُ

أراد الشاعر أن يحور المرأة العربية من برائن الرجل، ومن التقاليد التي تجعل منها دُمية وأهية. وهو يقول: «لاني أربط قضية تحرير المرأة بحرب التحرير الاجتماعية التي يخوضها العالم العربي اليوم. إنني أكتب اليوم لأنقاذها من أضرار الخليفة، وأظافر رجال القبيلة. إنني أريد أن أنهي حالة المرأة الوليمة، أو المرأة «المنسِف» وأحررها من سيف عنزة وأبي زيد الهلالي.»

ولكن هل هو فعلاً يريد تحرير المرأة، أم أنه يريد التحرر منها، فيطلب منها هي أن تحرره، حيث يقول:

يا امرأة تمنّي أن أحرّرها في حين أبحثُ عن أنثى تحررني
سعى نزار إلى تحرير المرأة، المرأة الأمّة، والمرأة الجارية، المرأة الوليمة التي يُنظر إليها كجسد محض. أمّا المرأة المبدعة والخلاقة الموحية بجمالها وأنوثتها وحبها فهي ضالّة.

لعل عاطفة الشاعر تنفجر أعنف ما تنفجر، وتتجلّى أروع ما تتجلّى في رثاء ابنه توفيق — قصائد الرثاء في شعره قصائد معدودات: في أبيه وأمه وزوجته بلقيس — يقول في رثاء ابنه من قصيدة «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني (١٩٤٩-١٩٧٣)» الذي مات في شرخ الشباب:

أَتَوْفِيقُ.

لو كان للموت طفلٌ، لأدرك ما هو موتُ البنين
ولو كان للموت عقلٌ...

سألناه كيف يُفسَّرُ موتُ البلابِلِ والياسمينِ
ولو كان للموت قلبٌ . تردَّدَ في ذبح أولادنا الطيبين...

شاعر الثورة والغضب:

كما سعى الشاعر نزار قباني إلى تحرير المرأة، سعى كذلك إلى تحرير أُمته
من براثن التخلف والاستعمار.

قصائده في ثورة الجزائر وأبطال الجزائر، وفي فلسطين وأبطال الحجارة وفي
المقاومة في كل بقعة من بقاع العالم العربي من المحيط إلى الخليج. كما غنى
القدس وبغداد ودمشق، وبيروت التي جعلها سِتَّ الدنيا. كما نظم أربع قصائد
في جمال عبد الناصر، المارد العملاق، جعله في إحداها الهرم الرابع. يقول في
مطلع إحداها مخاطباً إياه:

قتلناكَ يا آخِرَ الأنبياءِ

قتلناكَ...

ليس جديداً علينا

اغتيالُ الصحابةِ والأولياءِ

فكم من رسولٍ قتلنا

وكم من إمامٍ ذبحناه وهو يُصَلِّي صلاةَ العشاءِ

فتاريخنا كُلُّهُ عُنةٌ

وأيَّامنا كُلُّها كَرْبلاءُ...

إلى أن يقول:

قتلناكَ يا حبلَ الكبرياءِ

وآخرَ قنديلِ زينةٍ

يُضيءُ لنا، في ليالي الشتاء



لماذا قبلتَ المجيءَ إلينا...؟

فمثلك كان كثيراً علينا...

إلى أن يقول في ختامها:

فليتكَ في أرضنا ما ظهرتْ

وليتكَ كنتَ نحيي سوانا...

حيث يبلغ متهمى اليأس من واقع أُمته التي تخذل الأبطال.

وفي أخرى يقول:

وهذا يُريقُ الدموعَ عليكُ

وخنجره تحت ثوب الجِدادِ

وهذا يُجاهدُ في نومه،

وفي الصحور، يكي عليه الجهادُ

وهذا يُحاولُ بعذك مُلكاً

وبعذك

كلَّ الملوكِ وماد...

ولكن الشاعر يعود في قصيدة أخرى ليستترك بأن البطل لا يموت إنه

متحضر في تراب الوطن، فيقول:

ما زال هنا عبد الناصرُ

في طمهي النيل، وزهر القُطن،

وفي أطواق الفلاحاتِ

في فرح الشعبِ

وحزن الشعبِ

وفي الأمثال وفي الكلماتِ

ما يزال هنا عبدُ الناصرِ

من قال الهرمُ الرابعُ مات...؟؟

هكذا نجد أن شعر الشاعر موزع بين المرأة والقضية، بين الغزل والثورة. أولى قصائده التي تعتبر محطة تحوّل بارزة في هذا الاتجاه — أي شعره السياسي — هي قصيدة «خبز وحشيش وقمر» التي نُشرت في مجلة الآداب سنة ١٩٥٤ فقامت عليه القيامة من قبل رجال السياسة الرجعيين، فأثاروا عاصفة عارمة ضده، واتهموه بالعمالة، لأنه هاجم فيها الكسالى والمستطولين وكشّاشي الحمام... إلى حدّ أن نائباً سورياً طالب بطرده من السلك الخارجي ومحاكمته...!!

والقصيدة المفصل الثانية في مسيرته الشعرية هي «هوامش على دفتر النكسة»، التي نظمها عام ١٩٦٧ على إثر الهزيمة التي سببها نكسة...!! والتي يبدأها بهذا المطلع الذي يعني فيه اللغة العربية القديمة:

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكُتُب القديمة
أنعي لكم...

كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة
ومفردات العُهر، والهجاء، والشتيمة
أنعي لكم... أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة...

نحن نحارب بالشعارات والخطب والتصريحات الجوفاء، وعدونا يحاربنا بألة الحرب الأحدث والأكثر تطوراً. نحن نحارب بالجهل وهو يحاربنا بالعلم! والتي يقول فيها:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظة
من شاعر يكتبُ شعرَ الحبِّ والحنين
لشاعرٍ يكتبُ بالسكّين...

فالشاعر هو صوت أمته وسوطها، فإذا ما انتقلها وعراها فليس ذلك ليكشف عوراتها ويهجوها، بل لكي يحثها على النهوض والسير إلى الأمام بدلاً من الخنوع والاستكانة والاستسلام لمرض فقدان المناعة...!! ويبلغ ذروة هجائه لأُمته عندما يقول عنها: «أمةٌ كالماشية تبولُ على نفسها»...!

التجديد في شعر نزار قباني:

لكن أهم ما جاء به الشاعر في شعره الغزير — فقد ترك ٣٥ مجموعة شعرية
ونثرية على مدى ٥٤ سنة من ممارسته الكتابة — هو تجديده في لغة الشعر
ومضمونه وشكله.

لا شك في أنه تجرأ على نظم شعر أثار عليه نقمة عارمة سواء أكان شعره
الغزلي أم شعره القومي.

استطاع أن يسط لغة الشعر، بحيث جاءت لغته وسطاً بين الفصحى
والعامية، هي لغة ثلاثة كلغة الجرائد. أدخل فيها الكلام اليومي العفوي والمباشر.
أدخل فيها تعابير لم تدخل حرم الشعر قبله، كمثّل: «منقوشة الزعر»
و«السرك»، وكلمات أجنبية كثيرة، مثل: «الكورنيش»، «السرفيس»،
«الكفاتيريا»، «المارون غلاسيه»، «سمبا»، «فستان التفتا»، «البوليس»،
«الدولتشي فيتا»، «المالورو» و«التلفريك» وسواها.

كذلك استطاع — بفضل موهبته الفذة — كسر حدود الشعر وخطابه
وجعله يستوعب كلمات وتعابير لم يألفها الشعر العربي من قبل، تُعبّر عن الحياة
اليومية العفوية وتعالج مواضيع سياسية آنية، وعرف كيف يجعل الشعر نارا وكيف
تنبّت له أظافر وأنياب...!!

وهو القائل:

كُلُّ شِعْرٍ مَعَاصِرٍ لَيْسَ فِيهِ غَضَبُ الْعَصْرِ، ثَمَلَةٌ عَرَجَاءُ
ويقول كذلك:

الشعرُ ليس حمامات تُطِيرُهَا نحو السماء ولا نايًا وريح صَبَا
لكنه غضبٌ طالت أظافره ما أحنّ الشعرُ إن لم يركبِ الغضبا
وفي قصيدة أخرى يقول عن الشعر:

الشعرُ لدينا درويشٌ

يسرّ نخ في حلقات الذكر

والشاعرُ يعملُ حوذيًا لأمر القصر

الشاعرُ مخصي الشفتين بهذا العصر

يُمسَحُ للحاكمِ معطمةً،
ويصب له أقداحُ الخمرِ
الشاعرُ مخصيَ الكلمات
وما أشقى خِصيانَ الفكرِ...
وفي قصيدة أخرى يقول:

من ربع قرنٍ وأنا
أمارسُ الركوعَ والسجودَ
أمارسُ القيامَ والقعودَ
أمارسُ التشخيصَ خلفَ حضرة الإمامِ
يقولُ: «اللَّهُمَّ احقْ دولة اليهودُ»
أقول: «اللَّهُمَّ احقْ دولة اليهودُ»
يقولُ: «اللَّهُمَّ شَتِّ شَمْلَهُمْ»
أقول: «اللَّهُمَّ شَتِّ شَمْلَهُمْ»

... ..

وهكذا يا ساداتي الكرامُ
أدور كالحبة في مسبحة الإمامِ
لا عقل لي... لا رأس... لا أقدام...

في بعض شعره تصبح لفته أقرب إلى لغة النثر. يقول في قصيدة عنوانها
«متى يُعلنون وفاة العرب»:

إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب
ففي أي مقبرة يُدفنون؟
ومن سوف يكي عليهم؟
وليس لديهم بنات... وليس لديهم بنون
وليس هنالك حزن
وليس هنالك من يحزنون؟
وهو القائل في هجاء العرب ما لا يجرؤ سواه على أن يقوله:

«يختلف العربُ على رؤية هلال رمضان... وعلى عدد أيام شهر الصوم... وعلى إطلاق مدافع العيد... ولكنهم متفقون على توقيت واحد... لإطلاق مدافعهم على هلال الحرية.»

هو ساحر الكلمات كالحاوي، يسحبها من أوكارها، قاموسه الشعري خاص به...! والمدمش في شعره أنه من السهل الممتنع — فتحسبُ حين تقرأه أنك قادر على أن تنظم مثله، ولكن هيهات أن تستطيع ذلك. ينظم الشعرَ كما يتنفس. ماهرٌ في التزصيع والحفر والتنزيل، فيأتي شعره أشبه بالفسيفساء الدمشقية! بارع في رسم الصور الشعرية، وهو صاحب كتاب «الرسم بالكلمات»، حيث يقول:

كلّ الدروبِ أماننا مسدودةً وخلصنا في الرسم بالكلماتِ



هذا هو نزار قباني، الشاعر الذي جاء بعد مدرسة الشعر المهجري، ليكمل الثورة على مفهوم عمود الشعر، فجاء شعره الغزلي والذاتي والوطني والسياسي كلاماً جديداً و«ماركة مسجلة»...! وهو قد تأثر بشعراء لبنان الكبار، دون استثناء. وكان ما يقوله البهاء زهير، المولود سنة ٥٨١ هـ في قصيدته «صاحب المعجزات» ينطبق عليه:

أنا في الحبِّ صاحبُ المعجزاتِ	جئتُ للعاشقين بالآياتِ
كان أهلُ الغرامِ قبلي أُميِّ	يُنَ حتى تلقُوا كلماتي
فأنا اليومُ صاحبُ الوقتِ حقاً	والمُجِبُّونَ شِيعَتِي ودُعائي
ضربتُ فيهمُ طبولي وسارتِ	خافقاتُ عليهمُ راياتي
أنتَ رُوحِي وقد ملكْتَ رُوحِي	وحياتي وقد سلبتَ حياتي
مُتُّ شرقاً فأُحييني برُصالي	أخبرِ الناسَ كيفَ طعمُ المماتِ

هاجمه البعض ومدحه الكثيرون، ولكن أحداً لا يستطيع أن يُنكر أنه الشاعر العربي المعاصر الأكثر حضوراً والأكثر شعبية وقُدرة على السيطرة على جمهوره سيطرة من النادر أن يبلغها سواه! وبفضل غنائته وموسيقى شعره وسهولة ألفاظه، غنّى قصائده العديد من المغنين مما زاده شهرةً وانتشاراً.

يومَ غيّر أحمد حسن الزيات عنوانَ مجموعة نزار قباني الثانية «طفولة نهد» إلى «طفولة نهر»، لم يكن يُدرك أن الشاعر سيكون نهراً هادراً يصبُّ في بحر الشعر العربي.

وأخيراً لقد ارتاح الشاعر، وهو القائل:
حملتُ شعري على ظهري فأتعبي ماذا من الشعر يبقى حين يرتاح؟
فإذا كان الشاعر قد مات، فإن شعره خالد لن يموت، وسيبقى مالئاً الدنيا وشاغلاً الناس، شامخاً لأنه تحرر من الخضوع إلى السلاطين والمتسلطين وتقييل أيديهم:

لا يوسُ أيدين شعري وأحرى بالسلاطين أن يوسوا يديه...!

بوركت يداك يا نزار...!

طُوق اليَاسْمِين (*)

شُكْرًا... لطُوقِ اليَاسْمِينِ
وضحكتَ لي... وظننتُ أنكَ تعرفينِ
معنى سِرِّارِ اليَاسْمِينِ
يأتي به رجلٌ إليك..
ظننتُ أنكَ قد رَكِيتِ...
♦♦♦

وجلستِ في ركنٍ رَكِيتِ
تسرُّ حينَ
وتنقُطينِ العِطْرَ من قارورةٍ وتدمدمينِ
لحناً فرنسيَّ الرنينِ
لحناً كأَيَّامِي حزينِ
قَدَمَاكِ في الخُفِّ المَقْصَبِ
جدولانِ من الحنينِ
وقَصَدتِ دُولَابَ المَلَابِسِ
تقلعينَ... وترتدينِ
وطلبتِ أن أختارَ ماذا تلبسينِ
أفلي إذنَ...؟
أفلي أنا تتجملينَ...؟
ورقفتُ... في دوامةِ الألوانِ ملتهبَ الجبينِ
الأسودَّ المكشوفُ مِن كَتْفِيهِ...
هل تترددينَ...؟
لكنه لونٌ حزينِ

(*) الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد ١، (ص ٣٢٣-٣٢٦).

لونُ كأيامي حزينُ
ولبستِهِ
وربطتِ طوقَ الياسمينُ
وظننتُ أنكِ تعرفينُ
معنى سِوارِ الياسمينُ
يأتي به رجلٌ إليكِ...
ظننتُ أنكِ تُدركينُ...

* * *

هذا المساءُ...
بحانةٍ صُغرى رأيتُك ترقصينُ
تتكسَّرينَ على زنود المعجبينُ
تتكسَّرينَ...
وتدمدمينَ...
في أذنِ فارسكِ الأمينِ
لحناً فرنسيَّ الرنينِ
لحناً كأيامي حزينُ...

* * *

وبدأتُ أكتشفُ اليقينُ
وعرفتُ أنكِ للسوى تتجملينُ
وله ترشّينَ العطورَ...
وتقلعينَ...
وترتدينَ...
ولحّتِ طوقَ الياسمينُ
في الأرضِ... مكمومَ الأنينِ
كالجثة البيضاء...

تدفعهُ جموعُ الراقصينُ
ويهمُّ فارسُك الجميلُ بأخذه...
فتمانعينُ...
وتُقهقهينُ...
«لا شيءٌ يستدعي انحناءك...
ذاك طوقُ الياسمينُ...»

أبي... (*)

أمانَ أبوك...؟
ضلالٌ... أنا لا يموتُ أبي...!!
ففي البيتِ منهُ...
روائحُ ربٍّ، وذكرى نبي
هنا ركنهُ... تلك أشياؤه
تفتقُ عن ألفِ غصنٍ صبي
جريدته... تبغهُ... مُتكاهاً
كأنَّ أبي، بعدُ، لم يذهب...
وصحنُ الرماد... وفنجائهُ
على حاله، بعدُ، لم يُشرب
ونظارتاه... أيسلر الزجاجُ
عيوناً، أشف من المغرب

(*) المصدر السابق، (ص ٣٥٤-٣٥٦).

بقاياها، في الحُجُرات الفساح
 بقايا النُسُور على الملعب
 أجولُ الزوايا عليه، فحيثُ
 أمرُ... أمرُ على مُغشِب
 أشدُّ يديه... أميلُ عليه
 أصلِّي على صدره المتعب
 أبي... لم يزل بيننا، والحديثُ
 حديثُ الكؤوس على المشرب
 يُسامرنا، فالدوالي الحُبال
 تَوَالِدُ مِن ثغره الطيب...
 أبي، خيراً كان مِن جنة
 ومعنى من الأرحب الأرحب
 وعينا أبي... ملجأً للنجوم
 فهل يذكرُ الشرقُ عيني أبي...؟
 بذاكرة الصيف من والدي
 كروم... وذاكرة الكوكب

أبي... يا أبي... إنَّ تاريخَ طيب
 وراءك يمشي، فلا تغيب
 على اسمك غمضي... فمن طيب
 شهِّي المجاني إلى أطيّب

حَمَلْتُكَ فِي صَحْرٍ عَيْنِي حَتَّى
 تَهَيَّأَ لِلنَّاسِ أَنِّي أَبِي...
 أَشَيْلُكَ حَتَّى بَنِيَّةَ صَوْتِي
 فَكَيْفَ ذَهَبْتَ... وَلَا زِلْتَ بِي...؟
 إِذَا قُلْتُ الدَّارَ أَعْطَيْتَ لَدِينَا
 فِي الْيَمِينِ أَلْفُ فَمِ مُذْهَبِ
 فَتَحْنَا لِنَمُوزَ أَبْوَابَنَا
 فِي الصَّيْفِ، لَا بُدَّ، يَأْتِي أَبِي

(*) خبز وحشيش وقمر...

عندما يولدُ في الشرقِ القَمَرُ...
 فالسطوحُ البيضُ تغفو
 تحت أكداسِ الزَّهَرِ...
 يتركُ الناسُ الحوانيتَ ويمضون زُمُرُ
 لملاقاة القَمَرِ...
 يحملون الخبزَ... والحاكي... إلى رأس الجبالِ
 ومعدّاتِ الخَدَرِ...
 ويبيعون... ويشرون... خيالَ
 وصُورَ...
 ويموتون إذا عاشَ القَمَرُ...

(*) المصدر السابق، (ص ٣٦٤-٣٦٨).

ما الذي يفعله قرصُ ضياء...؟
 بلادي...
 بلاد الأنبياء...
 وبلاد البسطاء...
 ماضغي التبغ وتجار الخدر...
 ما الذي يفعله فينا القمر...؟
 فتضيع الكبرياء...
 ونعيش لنستجدي السماء...
 ما الذي عند السماء...؟
 لكسالى... ضعفاء...
 يستحيلون إلى موتى إذا عاش القمر...
 ويهزون قبور الأولياء...
 عليها ترزقهم رزاً... وأطفالاً... قبور الأولياء
 ويمدون السحاجيد الأنينات الطرز...
 يتسلون بأفيون نسيمه قدر...
 وقضاء...
 في بلادي... في بلاد البسطاء...

أيُّ ضعفٍ وانحلال...
 يتولانا إذا الضوء تدفق
 فالسحاجيد... وآلاف السلال...
 وقداح الشاي... والأطفال... تحت التلال
 في بلادي
 حيث يكي الساذجون...
 ويعيشون على الضوء الذي لا يصرون...

في بلاد
حيثُ يجيئُ الناسُ من دون عيون...
حيثُ ييكبي الساذجون...
ويصلون...
ويزنون...
ويحيون أتكال...
منذ أن كانوا يعيشون أتكال...
وينادون الهلال:
«يا هلال...»
أيها النبعُ الذي يُمطرُ ماس...
وحشيشاً... ونعاس...
أيها الربُّ الرخاميُّ المعلقُ
أيها الشيءُ الذي ليس يُصدق...
دمتَ للشرقِ... لنا
عنقودَ ماس...
للملايين التي قد غُطّلتَ فيها الحواسُ

في ليالي الشرقِ لماً...
يلغُ البدرُ تمامه...
يتعرى الشرقُ من كلِّ كرامة
ونضال...
فالملايينُ التي تركضُ من غيرِ نعالٍ
والتي تؤمنُ في أربعِ زوجاتٍ...
وفي يومِ القيامة...
الملايينُ التي لا تلتقي بالخيز...

إلا في الخيال...
والتي تسكن في الليل بيوتاً من سُعال...
أبدأ... ما عرفت شكل الدواء...
تتردى جثثاً تحت الضياء...
في بلادي... حيث يبكي الأغبياء...
ويعنون بكاء...
كلما طالعهم وجه الهلال
ويزيدون بكاء...
كلما حركهم عُودٌ ذليل... و«ليالي»
ذلك الموت الذي ندعوه في الشرق...
«ليالي»... وغناء
في بلادي...
في بلاد البسطاء...
حيث نجترُ التواشيح الطويلة...
ذلك السُل الذي يفتك بالشرق...
التواشيح الطويلة...
شرقنا المجتر... تاريخاً...
وأحلاماً كسولة...
وخرافات خوالي...
شرقنا، الباحث عن كل بطولة...
في أبي زيد الهلالي...

سعيد عقل

(١٩١٢ -)

ولد الشاعر سعيد عقل في مدينة زحلة - لبنان في ١٩١٢/٧/٤. وهو من أكثر الشعراء إثارة للجدل، بفضل مواقفه المتطرفة والمتناقضة أحياناً. سنة ١٩٣٩ نظم «نشيد العروة الوثقى» - الجمعية العروبية التي أنشئت في الجامعة الأمريكية في بيروت سنة (١٩١٨-١٩١٩) - وجاء في مجلة «العروة الوثقى» المجلد ٤ العدد ٤ (حزيران/يونيو ١٩٣٩، ص ١٦١) كمقدمة للنشيد: «لقد كلفت الهيئة الإدارية الشاعر الرقيق الأستاذ سعيد عقل مهمة وضع نشيد للجمعية، وقد فعل ذلك ووفق إلى نظم قصيدة من عيون الشعر تمثل مبدأ العروة كل تمثيل». ومطلعها:

«للتسورُ

ولنا الملعبُ

والجناحان الخضيبانِ بنورُ

العلَى والعربُ...»

كذلك نظم نشيد الحزب السوري القومي الاجتماعي، كما يقول الشاعر

محمد يوسف حمود:

«سورية فوق الجميع، تزرعينا

من ذرى طوروس أمجاداً

إلى مقلب سينا

ومن الأبيض في الغرب إلى دجلة شرقاً

أمة أم شعلة ترقى؟»

وهو الداعي إلى الفينيقيّة وإلى اعتماد الحرف اللاتيني (اللبناني) واستبداله

بالحرف العربي، وإلى تبني اللغة اللبنانية المحكيّة! ويعتقد بأن اللغة الفصحى

— التي نظم فيها أروع شعره — هي لغة ميتة!

الشاعر المسرحي:

الشعر المسرحي قليل في الأدب العربي، وهو حديث العهد. بدايته مع بداية هذا القرن. وسعيد عقل بدأ يهيئ نفسه ليكون شاعراً مسرحياً على غرار راسين وكورناي وسواهما من كبار شعراء المسرح في أوروبا. فكان أول ما نشره هو مسرحياته الثلاث «بنت يفتاح» (١٩٣٥)، و«المجدلية» (١٩٣٧)، و«قدموس» (١٩٤٤). ولكن صفة الشاعر الغنائي هي الغالبة عنده.

«بنت يفتاح» مأساة شعرية ذات فصلين تمثل الصراع بين الإنسان والقدر، وترمز إلى تحرير لبنان من المستعمر. وقد حازت على جائزة «الجامعة الأدبية» للسنة ١٩٣٥، وهو يستهلها بتوطئة، يتناول فيها الأدب المسرحي (المسرحي، كما يقول هو) وأنواعه لدى الأمم الراقية.

ثم يضعنا في جوّ المسرحية ويذكر لنا مصدرها فيقول: «أعطاني «سفر القضاة» من «العهد القديم» — وقل التاريخ — أن يفتاح رجل بطش ولدته جلعاد امرأة بغي، فإذا كبر إخوته أنكروا عليه الأخوة وطردوه، ولا يذكرونه إلا متى احتاحهم «بنو عمون» واستبوهم، ومقابل محاربة يفتاح للعدو يقرّ له أهله بحقوقه وبالسيادة عليهم. وينتصر يفتاح لكنه يكون قد نذر قربان الظفر أول بكر تخرج للقاءه. فيتفق أن تكون الأولى بنته الوحيدة ويعطيها شهرين تبكي بكورتها على جبل جلعاد، ثم ينقذ فيها النذر، ويصير رسماً عند إسرائيل أن تقدم العذارى في كل سنة إلى جبل جلعاد يتفجّع على بنت يفتاح.

وهكذا خلقت الرواية: «افترضت أن يفتاح على أثر طرده استبدل اسمه بجلعاد، وكنم بنته الأمر، فربّاه لا تعرف في والدها-جلعاد إلا رجل أصل وأعمال كبار، كما ربّاه على كره يفتاح، فإذا اجتمعت بأتراب لها من إسرائيل يحتقرونه، ويحتقرون ذكره، لم تتوان عن مشاركتهم هذا الاحتقار. وبدأت المأساة عند تردد يفتاح لدخول الحرب: أترك بلاده للعدو سبية؟ أم يدخل المعركة فيشتهر اسمه ويفتضح أمره عند بنته؟ فكانت روح الرواية في «قلق» المشاهدين على بنت يفتاح «الآية» إذا عرفت سرّ أبيها «الوضع»، وعلى يفتاح «المتكّم» إذا «افتضح» أمره عندها.»

تبع ظهور «بنت يفتاح» ظهور «المجدلية» سنة (١٩٣٧) — التي يُهدىها إلى (Q.A.) والتي وضع رسومها رضوان الشّهال — في تسعين صفحة تلتها مقدّمة، وهي تدور حول الجمال: يتناول فيها المجدلية ويسوع ويستوحياها — مثل «بنت يفتاح» — من التوراة و«المجدلية» انتصار الفضيلة على الرذيلة، وفي المقدّمة يروح يتحدث عن الجمال وعن اللاوعي الذي هو رأس حالات الشعر، كما يقول (ص ١٧). ولينتقل إلى كيفية نظمه الشعر، ويفرق بين الشعر والنثر الذي يصدر عن وعي. ثم يقول (ص ٢٤): «فيما أنا أبداع أكون لا واعياً... وفترة العطاء الجلل، فترة اللاوعي هذه، نادراً ما تطول إلى أكثر من أبيات... وهي لا تعمّر سوى هنيهات». ويقول حول مسألة اللاوعي والموسيقى في الشعر: «الشعر حالة من لا وعي فوق الوصف، لا تُشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتّحد الشاعر حميماً مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيّب».

يقول سعيد عقل عن «المجدلية»: في «المجدلية» تتجلّى عظمة الملحمة. الأقانيم الثلاثة عند اليونان هي: الحق والخير والجمال يقابلها في المسيحية، القدرة، المعرفة والمحبة، وفي «المجدلية» الجمال يبرر كل شيء.

يشدّد سعيد على أنّ المهم الشعر الذي فيها. وهو يريد أن ينحت مثل ميكال انج «المجدلية» «نحت في رخام»، وهو يرى أن «قدموس» ليست أعلى منها شعراً وإن أنضج كمسرحية.

و«قدموس»، ثالثة مسرحيات سعيد، هي مأساة يستوحياها من التاريخ الفينيقي، فقد صدرت سنة ١٩٤٤ — في أعقاب استقلال لبنان سنة ١٩٤٣. أمّا بطل المسرحية «قدموس»، فهو توأم العزم، المغامر المقدام الشجاع، جوّاب البحار وحامل مشعل الحضارة، يصنّرها به «إلى رفاقي القدامسة، إلى الذين اعتزموا أن يرقوا إلى الحقيقة ليكون لبنان وطناً للحقيقة». وهي تروي الأسطورة الإغريقية عن قدموس ابن ملك صور، الذي اختطف كبير الآلهة «زوش» أخته «اورب» فلحق بها قدموس إلى بلاد الإغريق ليستعيدها، وهي التي — كما تقول الأسطورة — أعطت أوروبا اسمها، كما نقل إليها قدموس حروف الهجاء.

قدموس هو لبنان! سعيد عقل يريد من لبنان جبل الأطياب أن يكون وطن

الحقيقة والشموخ والطموح والشمم، وطن الحبّ والبطولة والمجد والعظمة والتبيل.
هذا هو دور لبنان في محيطه بل وفي العالم أجمع! لبنان عند سعيد — كما في
قدموس — قطب الكون ومحور الوجود! وقاطف النجوم. الشاعر يقنّس لبنان،
وهو يرى فيه كل الشيم والقيم، وهو الحاضن لإرث الحضارة، وهو حامل رسالة
العقل والمحبة والإبداع والانفتاح! وفيها يقول «بلبننة» العالم! — كما يرد في
خاتمة المقدمة — يا لسخرية القدر، لقد أصبحت «اللبننة» آفة ورمزاً للتفتت
والتشرذم والتناحر والتقاتل والانقسام...!!

يقول في «قدموس»:

ومن الموطن الصغير، نرودُ الأرض
نذري في كل شطّ قرانا
تحدّي الدنيا: شعوباً وأمصاراً
ونبي — أنّى نشأ — لبناناً...!
يقول عن لبنان على لسان «أورُب» بطلّة المسرحية:
ليس أرزاً، ولا جبلاً، وماءً
وطني الحبّ، ليس في الحبّ حقدُ
وهو نورٌ فلا يضلُّ: فكدُ
ويدُ تُبدعُ الجمال، وعقلُ
لا تقل: «أمّي»، وتسطو بدنياً!
نحن جازٌ للعالمين وأهل...!

وهو يخاطب لبنان على لسان «مرى» في «قدموس» (ص ٩٤):

سوف نبقى! يشاء أم لا يشاء الغيرُ؛
فاصمد، لبنان، ما بك وهنُ!
سوف نبقى! لا بدُّ في الأرض من حقّ
وما من حقّ ولم نبقَ نحن...!

هذا هو سعيد عقل الذي يرى أن بقاء لبنان لا بد منه، بل هو مشيئة إلهية
لا جدال فيها، فإذا زال لبنان زلزل الكون وقُلّ الجمال ونقص الحق واضطرب

الوجود ! ألم نقل إن الشاعر يقدّس لبنان، وكل من يشوّه لبنان ويزرع البشاعة فيه هو مجرم وعدو ومجدّف على العزّة الإلهية ! سعيد مؤمن بلبنان إيمانه بربه ! ولعلّ أجمل ما في «قدموس» الصلاة التي تصليها «مرى» (مرضع قدموس وأورُب):

رَبِّ، رُدِّ الأَهْوَالَ أَقْبَلْنَ يَضْرِبَنَّ،
وَجُدِّ لَاتَ مَا خَلَكَ يَجُودًا!
رَبِّ، حَلَّتْ بِمَنَاكَ لَا تَعْرِفُ الْقَبْضَ،
فَمَنْ مِنْكَ، رَبِّ، لَا يَسْتَزِيدُ؟
كَلَّمَا غَبَّتِ الْحَسَاسِينَ مِنْ مَاءٍ،
رَأَيْتَ رَغْدَةً إِلَيْكَ بِشَكْرِ.
وَنَعَالَتْ إِلَيْكَ فِي لَفْتَةِ الصَّبْحِ،
صَلَاةٌ مِنْ زَقَزَقَاتِ وَزَهْرِ.
جُمِعْتَ، رَبِّي، الْخَلِيقَةُ فِي صَوْتِي
تَنَاجِي، وَسَبَّحَتْ تَتَغَنَّى،
وَمَلَّتْ، فِي رَفْعَةِ الرَّأْسِ وَالطَّرْفِ،
جُثُّوْا مِنْ رَكْبَتَيْنِ وَوَهْنًا.
وَأَنَا أَسْتَجِيرُ بِالرَّحْمَةِ الْأُولَى،
بَنُورِ الْأَنْوَارِ، بِالْيَنْبُوعِ،
أَنْ تَقْبَلَ رَبِّي، قَرَابِينَ حُبًّا
وَرَجَاءً، وَذِلَّةً، وَدَمْرُوعَ.
أَعْطِنَا، رَبِّ، قَبْلَ كُلِّ عَطَاءٍ،
أَنْ نَحْطُ التَّفَاتِيَّةَ فِي سَنَاكَ،
كُلُّ مَا دُونَ وَجْهِكَ الْجَمُّ وَهَمٌّ:
أَعْطِنَا، رَبِّ، أَعْطِنَا أَنْ نَرَاكَ!
وَتَرَأْفَ، يَا أَيُّهَا السَّعَةُ الْكَبِيرَى،
تَرَأْفَ، بِالسَّلاَمَةِ الْمَحْتَاجِ

وانصرِ القاسينَ من فيضِكَ النورِ
إلى الكوكبِ الضلُولِ الداحيِ.
لآلات كلِّ هضبةٍ فوقَ لبنانَ
تصلِّي، وهامَ كلُّ فضاءٍ
وتسامى مجامراً جبلُ الأطيابِ،
فافتح، يا ربُّ، بابَ السماءِ...

يقع كتاب سعيد عقل «كما الأعمدة» في ١٩١ صفحة، ويشتمل على ٢٤ قصيدة. ست منها غنتها فيروز، وهي: «لي صخرة»، «سائليني»، «غنيتُ مَكَّةَ»، «نَسَمْتُ»، «شامُ يا ذا السيفِ» و«مُرِّي». وفيها قصيدته الميمية في ذكرى شاعر الأرز شبلي المصلاط (١٨٧٥/٧٦/٧٨-١٩٦١) في ٥٦ بيتاً ومطلعها:

سيفٌ على البطل أم شيماتك الحرُّمُ
— يا شعر خلِّد — وسيفٌ ذلك القلمُ...

وفي هذه المجموعة يتغنّى بلبنان ويتغزل بسورية ويفاخر بالعرب. يستوحي المتنبي شاعر البطولة والشمم، يلاعب الموت فكأن سيف الدولة بعث حياً، وهو هنا لبنان. هنا يعود سعيد عقل شاعر القصيدة الهادرة التي لا تقصّر عن روائع الشعر العباسي: «السيف والقلم»، «الخنيل واللحم»، «الردينية السُّمُر»، «صهيل الخيول». ولبنان القطب والمحور. يقول (ص ٩٩) في ذلك:

أنا حَسبي أني من جبلٍ
هو بين الله والأرض كلامٌ
قممٌ كالشمس في قسمتها
تلدُّ النورَ وتعطيه الأنامُ

ويقول في قصيدة «النهران»، نظمها لمناسبة الاحتفال بنيل «شولوخوف»

جائزة نوبل (ص ٦٥):

أغني لبنانَ أجمل ما شدا
كناري غصنٍ رفٍّ، لكنه نسرٌ...

غير أن أروع ما في «كما الأعمدة» القصائد التي تغنيها فيروز فتحلّق مثل
«لي صخرة» التي يتغنّى فيها بلبنان — وتغنّيه بلبنان لا يجاريه فيه أحد —:

لي صخرة علّقت بالنجم أسكنها
طارَتْ بها الكُتُبُ قالت: تلك لبنان!
أهلي، ويغلون، يغدو الموتُ لعبتهم
إذا نطلّع صوب السّطحِ عُذوان،
كنّا ونبقى لأننا المؤمنون به
وبعد، فليَسع الأبطال ميدان!
وكذلك تغنيه بالشام:

سائليني حين عطّرتُ السلام:
كيف غارَ الورْدُ واعتلّ الخزام
وأنا لو رحتُ أسرّضني الشذا
لاثنى لبنانَ عطرًا، يا شام!
أنا إن أودعتُ شعري سكرةً

كنتِ أنتِ السكبَ أو كنتِ المدام

وبلغ سعيد أوجّه: في «رندلي» عام ١٩٥٠ وهي في رأيي أجمل ما نظم
من شعر في العربية في النصف الأول من هذا القرن. نظم قصائدها ما بين ١٩٣٢
و ١٩٤٩ كما جاء في ختامها (ص ١٤٨).

في مجموعة «رندلي» وردت كلمة «جمال» أو «حُسن» ٣٧ مرّة، وكلمة
حبٍّ ومرادفاتِها ٣٥ مرّة.

لعلّ «رندلي» أجمل ما نظم في شعر الغزل بالعربية. في «رندلي» يرتفع
سعيد عقل عن عالم المادّة والدنس والخطيئة ويعود بالنفس البشرية إلى عالم
الطفولة والبراءة، إلى عالم الهوى الأولى، إلى عالم ما قبل الخطيئة، كل ذلك ضمن
إطار من جمال الفن.

ف«رندلي» ليست المرأة التي توحى بالشهوة والجسد الملتهب والخطيئة، بل
هي رمز للبراءة وللطفولة وللبكارة والطهر. للفرح الخلاق — يفاخر سعيد عقل

في إنه شاعر الفرح — وللحلم الجميل. هي دعوة إلى الروحانية وارتفاع إلى الله
وابتهال. هي مشروع خلق وإبداع!..

مهمة الشاعر عند سعيد عقل خلق الأشياء الجميلة! وتوق إلى كمال الوجود!
سعيد عقل شاعر رمزيّ، فالرمزية تقول بالشعر الصافي (La poésie pure)
كما تقول بالحلم، وتركز على موسيقى الشعر واختيار الكلمات الموسيقية الموحية.
كما يقول في قصيدة «نداء الربيع» من «رندلى»^(١):

وَأَنْتِ، غَدَاً، فِي فَمِ النَّاسِ لَحْنٌ
طَسْرُوبٌ، وَأَحْدُوثَةٌ زَاهِيَةٌ...
أَضَعْتُكَ فِي خَفَقَاتِ الضُّحَى،
وَفِي وَشْوَشَاتِ الصَّبَا النَّائِيَةِ...
وَأَلْقَاكَ فِي شَكْوَةِ السَّامِرِينَ،
مَسَاءً، وَفِي أَنْفَةِ السَّاقِيَةِ...
ضَمَمْتُكَ بِالْحُلُمِ، فَالْأَفَقُ ذَاكَ،
مِنَ الْوَهْجِ مُضْطَرِّمِ الْحَاشِيَةِ،
وَأَرْسَلْتُ حَبْلَكَ فِي الْفُلِّ، فِي السُّورِ،
حَتَّى لَتَحْسُدُنِي الْآيَةُ...

لَكَ الْحَسَنُ، يَا رَنْدَلِي، لَكَ دُنْيَايَ،
وَالشَّعْرُ، وَالْقَمَمُ الْعَالِيَةُ

وكذلك يقول في قصيدة «سمراء» من «رندلى» (ص ١٢٠ و ١٢٢):

سَمْرَاءُ، يَا حُلُمَ الطُّفُولَةِ،
وَتَمَنُّعَ الشَّفَةِ الْبَحِيلَةِ،

^(١) رندلى، لسعيد عقل، منشورات نوفل - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧١، (ص ٩٦-٩٧).

لا تقرُّبي مِنِّي، وظلّني
فكرة، لغدي، جميله

قلبي مليء بالفراغ
الحلو، فاجتني دخولته
أحشني عييه يغص
بالقبل المطيئة البليته

سمراء، ظلّني لذة
بين اللذائذ مُستحيلة؛
ظلّني على شفتي شوقهما،
وفي جفني ذهولته؛
ظلّني الغد المنشود
يسبقنا الممات إليه غيلة

لهذا سأقتصر في المختارات على «رندلي» لأنها أجمل ما نظم سعيد عقل،
والتي تتجلى فيها الرمزية التي يعدّ رائدها في الشعر العربي.
هذا، ويكفي سعيد عقل أنه أحدث هزة في الشعر العربي المعاصر وغنى
الفرح في شعره.

يقول الدكتور جورج زكي الحاج^(١):

«سعيد عقل واحد من الذين خدموا اللغة العربية خدمة جلّى، انتشلها من
بحر الركود والجماد الذي غرقت فيه طوال قرون عديدة لأنه استطاع أن يعيد
للکلمة الشعرية نارها الأولى، وإذا به يشبّتها أنها لغة التخاطب مع الله، لغة الخلق

^(١) الفرّح في شعر سعيد عقل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الأولى
١٩٨١، (ص ٢١٣).

والإبداع، بعد أن عمل فيها إزميله نحتاً ونقشاً، حتى غدت الكلمة بين يديه لُجِيناً، يرصفها كما يشاء، يتلاعب بها، يضعها حيث يريد، يقدمها، يؤخرها، يزيدُها، ينقصها، حتى تأتي مطابقة للمكان الذي أوسعها لها، ويعود بعدها ليهندس أروقتها ويجمّل أعمدها. فإذا بالقصيدة كاتدرائية مكتملة البناء، رائعة الجمال، غنية الجوهر. وهذا يعود لجهد سعيد عقل في الانكباب على أسرار اللغة العربية، والغوص في بحرها لاكتشاف الثمين من دُرر الكلم وجميلها.»

هذا ويبقى سعيد عقل حامل لواء الرمزية في الشعر العربي الحديث. يقول صلاح لبكي عنه^(١):

«شعر سعيد عقل فيض من الصور تتحرك وتتعاقب وتتولد من مادتها: فسكوت يتمتم وحلم يضيء.»
إلى أن يقول (ص ٢٥١):

«لقد أخذ البعض على سعيد عقل تحجّر العاطفة، لأنهم لم يروا في شعره هذه الكآبة وهذا الحزن وهذا التعبير عن الألم.
والحق أن شعر سعيد عقل حدث من هذه الناحية في شعرنا العربي. إنه شعر الفرح.»

وهذا ما يتباهى به الشاعر على أن ليس في شعره بكاء ونحيب — وهو ما نجده في الشعر العربي منذ القدم — بل فرح...!

^(١) لبنان الشاعر، دار الحصار - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤، (ص ٢٤٤).

موطن البلبل (*)

غداً إذا غيّت، يا بلبل،
ورق للأغنية الجندل،
ومال للإرنبان في أيكسه
غصن، وألوى جده شبل،
وقربت من ربوة ربوة
سكرانة، عن حالها تسأل،
وقيل: «من أين؟» فقل: «جئت من
عينين لا أبهى ولا أجهل»...

العينيك؟ (**)

العينيك تأنى وخطـر،
يفرش الضوء على التل، القمر؟
ضاحكاً للغصن، مرتاحاً إلى
ضقة النهر، رفيقاً بالحجر،
عل عينيك إذا آنستنا
أثراً منه، عرى الليل خدر.

(*) رندل، (ص ١٤).

(**) رندل، (ص ٩-١١).

ضوءه، إمّا تلقّت، دد،
 ورياحين فُرادى وزُمُر،
 يغلب النسرِين والفُلَّ عسى
 تطمئنّنين إلى عَطِرٍ نَدَر.
 مَنْ تُرى أنثى، إذا بُحتِ بما
 خَبَاتَ عيناك من سر القَدَر؟
 حُلُمٌ أيّ الجِنِّ؟ يا أُغْنِيَةَ
 عاش من وعدٍ بها سِحْرُ الوتر.

نسجُ أحفانك من خيط السُّهى،
 كلّ جَفْنٍ ظلّ دهرًا يُتظَر؛
 ولكِ النِّيسان، ما أنتِ له،
 هو ملهى منك أو مرمى نَظَر.
 قبل ما كُؤِنْتَ في أشواقنا،
 سَكِرَتْ مما سيعروها الفِكَر؛
 قُبْلَةً في الظَّنِّ، حُسْنٌ مُغْلَقٌ،
 مشتهى ضُئِمَّ إلى الصدر وفَر.

وَقَعُ عَيْنِكَ عَلَى نَجْمَتَا
 قِصَّةٍ تُحْكِي وَبَتْ وَسَمَرُ،

قالتا: «ننظُرُ»، فاحلُولِي التَّدى،
واستراح الظلُّ، والنورُ انهمرُ.

مُفَرَّدَ لحظُك، إن سَرَّحْتِه،
طار بالأرضِ جناحٌ من زَهَر،
وإذا هُدْبُك جاراها المدى،
راح كَوْنٌ تَلَوَ كَوْنٍ يُتَكَّرُ

أَجْمَلُ مِنْ عَيْنِكَ (*)

أَجْمَلُ مِنْ عَيْنِكَ حَبِي لِعَيْنِكَ!
فإن غَنَيْتُ، غَنَى الرَّجَسُودُ.
في نَحْمِنا أَنْتِ، وفي مُدْعَى
أَشواقنا، أم في كَذَابِ الرَّعْدِ؟
كنتِ بِيَالِي فاشتممتُ الشذا
فيه، تُرى كنتِ بِيَالِ الرَّوْدِ؟

سُكْنَاكِ فِي الظَّنِّ، وَهَذِي الدُّنَى
تَلَهَّفُ بِأَكِّ، وَقَلْبٌ حَسُودٌ،

(*) ريدلي، (ص ٧٩-٨١).

وتدعى لك الأرض دعوى صدي
إلى الهوى ضمّ السراب الكوؤدا

لأجلِك اخضلت ربي حنّتي،
وماد يستهويك غصن ميوذ،
واستيقظت من غفوها كرمة
تحلم بالسكب وثني القلود.

كُنتِ من توقّي إلى الحسن - لا منك -
ومن مسدّ يد صوب جود.
هل تعرف الأوتار في أوجها
فضل المشوقين إلى صوت عود؟
أو اخلعي ما أنت من خاطر،
أتعبت من شوق إليك، الخلود.
كوني يكنّ للعمر معنى الطلا،
وللثواني فوّح مسلك وعود.
مَعدُنَا هُنيئة أفلتت
في الدهر تخطّ وتمحو الخلود؛
والكون أشهى ما نراى لنا
أرجوحة طارت بنا لا تعود.
أجمل ما يؤثّر عن أرضنا
أوهاها أنك زرت الوجود.

سَمَرَاءُ (*)

سَمَرَاءُ، يَا حُلُمَ الطُّفُولَةِ،
وَتَمَنِّعَ الشَّيْخَةَ الْبَحِيلَةَ،
لَا تَقْرُبِي مِنِّي، وَظَلَّيْ
فَكْرَةً، لِفُغْدِي، جَمِيلَةً.

قَلْبِي مَلِيءٌ بِالفَرَاغِ
الْحُلُومِ، فَاجْتَنِي دُخُولَهُ.
أَحْشَى عَلَيْهِ يَغْصَنَ
بِالْقُبُلِ الْمَطِيَّةِ الْبَلِيلَةِ،
وَيَغِيبُ فِي الْأَفْصَاقِ،
عَمَّ الْهَدْبُ مِنْ عَيْنِ كَحِيلَةٍ...

مَا آخِذٌ مِنْكَ الْبَهَاءُ
وَمِنْ غَدَائِرِكَ الْجَدِيلَةُ؟
ضَوْءٌ؟ فَدَيْتُ الضُّوْءَ يُولَدُ
طَيِّ لَفْتِيكَ الْعَلِيلَةُ،
وَيَقُولُ لِلْبَسَامَاتِ ثَغْرُكَ:
«لَوْنِي زَهْرَ الْخَمِيلَةِ»

(*) رتدل، (ص ١٢٠-١٢٢).

فالأرضُ بعدك يَقطُـةٌ
 من هجمةِ الحُلمِ الثَقِيلَةِ،
 طَـرِبْتُ، كَأَنَّ سَنَى ابْتِسَامِكَ
 كُـرُوءَةُ الأملِ الضَّئِيلَةِ.
 سمراء، ظَلَّيْ لِنَّةٍ
 بين اللذائذِ مُسْتَحِيلَةٍ؛
 ظَلَّيْ على شَفَقِي شَوْقَهُمَا،
 وفي حَفَـيْ ذَهْوَلَةٍ؛
 ظَلَّيْ الفَدَّ المنشـودَ
 يسبقُنَا المماتُ إليه غِيلَةٍ.

نار (*)

مِسْنِ الياسمينِ، مِنْ الزَّبَقِ،
 فَرَشْتُ السَّرِيرَ، وَمِنْ مِرْفَقِي،
 فلا تَدْعِي اللَّيْلَ يُفْلِتُ مِنَّا؛
 تُرَى، هل نعيشُ إلى المَشْرِقِ؟

أنا العَمْرُ عِنْدِي ثَغْرٌ صَدِ،
 ونَهْدٌ مِنَ المَرمرِ المَوْزِقِ؛

(*) رننل، (ص ١٤٣-١٤٦).

وعَيْنَانِ أَوْسَعُ مِنْ عَالَمٍ
تَقُولَانِ: «أَيُّهَا تَنْتَقِي؟»

قَوَامُكَ يَدْعُو، وَكَذَلِكَ ثَوْبُكَ
يَهْدِمُ مِنْ عِزَّتِي مَا بَقِيَ.
وَجِئْتُ أَنَا، وَحَجَعِي عِنْدَ خَصْرِكَ
أَوْ مِنْتَهْيَ شَالِكِ الْأَزْرَقِ.

سَأَلْتُكَ، فَرَى مِنَ الثَّوْبِ، وَاعْرَى
فَشَقَّافَهُ، فِي الدُّجَى، مُرْهِقِي!
وَطَيَّاتِهِ، وَالْغَسْوَى، وَالْفَضُولُ
هَوَاتِفُ: «يَا مَنْ يَرَى مَزَّقِي.»

أَقْلَى الْمِطَالِ، انْزَعِيهِ، وَأَرْخِي
الْذِرَاعَ، وَفِي الْيَاسْمِينِ اغْرِقِي.
لَوْ قَعُكَ فَوْقَ السَّرِيرِ مَهِيْبُ
كَوْقَعِ الْهَنْيْهَةِ فِي الْمُطْلَقِ،
كَشَلَّالٍ وَرِدِ هَوَى مِنْ عَلٍ،
فَلَا نَجْمَ فِي الْأَفْقِ لَمْ يَشْهَقِ.

فديتلك، طمري إلى المستحيل
 ومُـرِّي بخاطرهِ المغلَّق،
 وإن همدت نبضة، تحت نهديك،
 تغيبى من المشتى المحرق،
 وكان لضمّ النوى ساعداك
 استجابا، وللعُمُر الرقيق،
 ولم يبق منك سوى أنية
 تغالب في النظر المطرقي،
 وجسم - على رغم عصفي به -
 مُضيء، كقطعة شمس، بقي،
 وعدت أمتك بسي، بالهوى،
 فيا واحتي، لا تقولي: «أشفي»،
 بل استقبلي من جديد هوائي
 وكالضوء فوق السرير اقلقي.

لأنك في الليل، فالليل نار،
 ونار يداك على مفرقي!

نازك الملائكة

(١٩٢٣ -)

ولدت نازك الملائكة في بغداد سنة ١٩٢٢ في بيت شعر وأدب. وهي رائدة من روّاد الشعر الحرّ. درست في دار المعلمين العالية في بغداد، ثمّ في الولايات المتحدة الأمريكية.

يتميّز شعرها بالحساسية المفرطة وبالألم الحاد. وهي عاشقة الليل وهاربة الألم، هائمة بين القبور. تجدد في المساء صديقاً لها وفي الحزن رفيقاً وفي الموت ملاذاً. شعرها ينضج يأساً وتشاؤماً.

سنة ١٩٤٧ صدر ديوانها الأول «عاشقة الليل» وفي تلك السنة بدأ الشعر الحرّ — في قصيدتها «الكوليرا» — الذي تنازعت ريادته مع الشاعر بدر شاكر السياب.

ثمّ ظهر ديوانها الثاني «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩ الذي دعت فيه إلى الشعر الحرّ، والذي تقول في مقدّمته: «أعتقد أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطوّر جارف عاصف، لن يقي من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعاً، والألفاظ ستوسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية «الموضوعات» ستوجه اتجاهها سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد. أقول هذا اعتماداً على دراسة بطيئة لشعرنا المعاصر واتجاهاته. وأقوله لأنه النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس. والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة، ونحن بين اثنين: إمّا أن نتعلم النظريات ونتأثر بها ونطبّقها، أو ألاّ نتعلمها إطلاقاً.»

أمّا قصيدتها الأولى فقد نظمتها سنة ١٩٤٥، وهي قصيدة مطوّلة في ألف

ومائتي بيت، سمّتها «مأساة الحياة». يدور موضوعها حول الموت والحياة وما وراءهما من أسرار. وفيها يظهر تشاؤمها وإحساسها بأن الحياة كلّها ألم، وبأن الموت هو ذروة المأساة البشرية. كما شكت من أهوال الحرب العالمية الثانية ومآسيها، ودعت إلى السلام وتناولت الحديث عن السعادة، منشودة الناس أجمعين، وراحت تتحدث عنها، ولكنها تنتهي بالحياة لأن السعادة غير موجودة على هذه الأرض...!

وهذه الفكرة أعادت طرحها في قصيدة «مأساة الإنسان». ثمّ أكملت النظم في هذه المطولة، بحيث انتهت إلى العثور على السعادة في ختام القصيدة.

إن نظرة سريعة إلى شعر نازك الملائكة تشعرنا بأن الشاعرة كانت تعيش في عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم والوحدة والغربة والعيش مع ذكريات الماضي.

وهي ذات حساسية مفرطة، رومانتيكية تبحث عن عوالم بعيدة، وهي في غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفي بلدها!
في شعرها نجد هذه المواضيع تتكرّر، بحيث أضفت عليه برقعاً من الحزن والألم فكانها في مأتم دائم!

أمّا الحبّ الذي تلجأ إليه، علّه يخفف من معاناتها فإذا به يزيد في مآساتها، لأنه حبّ محرّم أو مقنّع! حيث تقول في قصيدة «أشواق وأحزان»^(١):

كيف مرّت أيامنا؟ كيف مرّت بين فكّ الأشواق والأحزان؟
ملء قلبي وقلبك الحبّ والشو قُ ولكن نلوذ بالكمّان
كلما حدّثك عيناى بالحبّ أعاقبُ عيني بالحرمان...
أو كما تقول في قصيدة «عودة الغريب»^(٢):

قلبي الذابلُ الحزينُ الذي ما تَ وذابتُ أفراحه ومناهُ

(١) ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة - بيروت ١٩٨٦، (ص ٥٥٤-٥٥٥).

(٢) المصدر السابق، (ص ٥٣١).

قلبي الشاردُ المعذبُ بالأحـ لام ما بين دمعته وأسائه
 ماله الآنَ خافقاً بندى الحبِّ يُغني تحسُّ النجوم هَواه
 ويصوغ المني ويرجع للشـ طس جذلان مُرسلاً نجواه
 وبعد أن ينتقم خيال الشاعرة — لحنية أملها في الحب — فيصور لها أنها
 قتلت ذكرى حبها وحبيبها وتخلّصت من الآلام كلها، لا تلبث أن تعود إلى الواقع
 وترى أن كل ذلك أوهام في أوهام وأنها لم تقتل سوى نفسها، لذا تبدأ تدريجياً
 بأن تحب نفسها، ولا شيء غير هذه النفس.
 وأغلب الظن أن حب الشاعرة هو حبٌ خيالي وليس نتيجة تجربة ذاتية
 مرّت بها.

وأما في ديوانها «قرارة المروحة» الذي صدر سنة ١٩٥٧ فإنها تخرج نوعاً ما
 عن عالمها الشخصي لتفكر بالمرأة وما تعانيه من حرمان في المجتمع الشرقي
 المتخلف. ففي قصيدة «النائمة في الشارع» تصف فتاة ذات إحدى عشرة سنة،
 لا أهل لها ولا بيت، تنام في الشارع تحت وطأة الأمطار والعواصف يلسعها البرد
 والزمهرير وتعاني من المرض والجوع...
 كان الشعر عندها وسيلة للتعبير عن حزنها وهو بالتالي واسطة للتنفيس عن
 أحزانها وآلامها.

ولا شك في أن نازك الملائكة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة
 الجديدة، وكانت الأجرأ على الخروج على عمود الشعر وإطلاق الشعر الحرّ.
 لقد اقترن اسم نازك الملائكة بالشعر الحرّ كما سبق أن أشرنا، وهي تقول
 في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»^(١): إن الشعر القديم قد عرف محاولات كهذه:
 ١ - «إن الشاعر — سواء أكان ابن دريد أم سواه — قد حطّم استقلال البيت
 العربي، أي جعل البيت مفضياً بمعناه وإعرايه إلى البيت الذي يليه.
 ٢ - إن الشاعر قد خرج على قانون تساوي الأَشطر في القصيدة الواحدة.
 ٣ - إن الشاعر نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بشعر مرسل وهو شيء لا مثيل له في

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٢، الطبعة
 الخامسة ١٩٧٨، (ص ١٠).

الشعر العربي السابق لتلك الأبيات المنظومة في القرن الرابع الهجري.»

إلى أن تقول (ص ٢٨):

«وقد ينمّ هذا عن أن قواعد الشعر الحرّ لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد، وإنما هي من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة.»

في عام ١٩٥٨، قامت ثورة ١٤ تموز في العراق وأثرت في حياتها تأثيراً عظيماً، استغرق كلّ لحظة من عمرها ذلك العام والأعوام التالية، فقد غرست الثورة في روحها واحتضنت اتجاهاتها القومية أحرّ احتضان، فلما تغيّر عبد الكريم قاسم وسمح للشعوبيين بأن يطمسوا جمال الثورة ويقضوا على مبادئها، اضطرّها عنف الحكم القائم وتهديده المستمرّ إلى ترك العراق والسكن ببيروت سنة بين ١٩٥٩ و ١٩٦٠، ريثما يخفّ التهديد ويشتت الشعوبيون. وقد واصلت خلال ذلك العام نشر الإنتاج القومي في مجلة الآداب.

وكانت منذ عام ١٩٥٧ قد عيّنت مدرسة معيدة في كلّية التربية ببغداد، فرجعت إليها عندما عادت من بيروت، وفي عام ١٩٦٢ تزوّجت زميلها في التدريس بقسم اللغة العربيّة الدكتور عبد الهادي محبوبة، فكان لها نعم الصديق والرفيق والزميل.

في عام ١٩٦٤ سافرت هي وزوجها للعمل في تأسيس جامعة البصرة، حيث أصبح الدكتور عبد الهادي نائباً لرئيس جامعة بغداد، ثمّ رئيساً للجامعة البصرة، وبقيت هي تعمل في تدريس اللغة العربيّة، ثمّ انتخبت رئيسة لقسم اللغة العربيّة في كلّية الآداب.

وقد سافرت عام ١٩٦٥ إلى القاهرة وألقت مجموعة محاضرات على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية في معهد الدراسات والبحوث العربية، وقد طبعت عدة محاضرات في كتاب سمّته «شعر علي محمود طه».

ووصفت الشاعرة شعرها كالتالي:

— لم تكن في شعري أيّة نزعة صوفيّة قبل عام ١٩٥٨، بل إنّي كنت

ملحدة وشديدة الإلحاد، وعلى مدى سنوات متتالية، سيطرت فيها عليّ نزعة ماديّة، والملحد لا يكون متصوّفاً.

— إنني ميّالة إلى الصوفيّة ميلاً عميقاً، وقد أكون في ساعات وأيام معيّنة ولكنني لست صوفيّ بالمعنى الحقّ، ولعلّي أقف على درجات التصوّف الأولى، فالتصوّف إنسان يذكر الله طيلة الوقت ويذهب في الماديّات الشاغلة، لأن روحه تصفو وتسمو وترتفع في مراقبي الحرّية الحقّة. وأنا لا أملك هذا... إنني أذكر الله كثيراً ولكنني لا أعيش به كما أتمنّى لو استطعت. والأشياء الماديّة حولي تستعبدني.

هناك مثلاً أنّ الصوفي الحقّ يصبح مرهف الإحساس ويحدث له أن يرى الغيب في لحظات التجلّي. وهذه الرؤية قد حدثت لي في فترة من حياتي انصرفت فيها إلى ذكر الله وتلاوة القرآن والصلاة وفجأة تفتّق لي المجهول وانجلّى الغيب فأصبحت أرى المستقبل.

— إنني أنظم بين الحين والحين قصائد في حبّ الله وسيكون منها قصيدتان في مجموعتيّ القادمتين — ألهم إلّا إذا كانت روح الإيمان العميق هي ذاتها درجة من درجات التصوف. وهي روح ظاهرة في شعري الجديد. إن الله يبدو لي أجمل حقيقة في الوجود البديع الذي خلقه. وكثيراً ما تنحدر دموعي لفرط سعادتي بوجود الله وبجماله وكماله وبما رقرق في كلّ شيء من أسرار تفتن العقل المتأمل.

— إنني في تحوّل دائم أولاً، وذهني وشعري يتطوّران بلا انتهاء منذ بداية حياتي الشعرية حتى اليوم، لذلك أحسّ بعدم الرضى عن شعري السابق دائماً، فما تكاد تعبر مرحلة حتى أشعر أن شعر المرحلة السابقة لم يعد يرضيني، لأن شاعرة جديدة قد نبتت في داخل نفسي وراحت توجّه النقد القارس إلى شعر الشاعرة الأخرى التي مرّ عليها الزمن. يقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة^(١) عن نازك الملائكة ما يلي:

^(١) الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى - دراسات نقدية، وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٧٣، (ص ١٣٧-١٣٨).

«تسجل نازك الملائكة جانباً من أوجه الانكماش والرفض الذي كان من نصيب الحركة الجديدة التي (قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحّبة، ورفضوا أن يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي، وإنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلاً من الشطر صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده، وقد كان لا بدّ للجمهور العربي، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك في وجه الطلب المفاجئ ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً».

إلى أن يقول (ص ١٤١):

«وبما أن نازك نفسها تؤكد في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» مراراً أن غرضها هو تغيير النظام في محور الخليل من حيث الشكل الخارجي مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة فإنني أجد في هذا العمل انتقالاً من العمود الخليلي إلى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسميه «شعر العمود المطوّر» وما ذلك إلا لأنه شعر عمود، ولكنه تطوّر عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلّق بالعمود القديم، الذي هو الواقع، ولكنه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها في الشطر وتوافر القافية في الأشطر».

وهكذا فإن نازك الملائكة التي كانت الرائدة في اكتشاف الشعر الجديد الذي يعتمد التفعيلة حافظت على الوزن والقافية. وهي التي تقول في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (ص ١٩٠-١٩١):

«إن الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديداً واضحاً، بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كل شطر، فلا يغفل عنها إنسان. أمّا الشعر الحرّ فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغييراً متصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين، وهكذا. وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصيّر الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء

القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، يعطي هذا الشعر الحرّ شعريّة أعلى ويمكن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له..»
إلى أن تقول (ص ١٩٢):

«والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحرّ، لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغماً وأصداء. وهي، فوق ذلك فاصلة قويّة واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحرّ. وذلك يضيف إلى ثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. فكأن لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن يتنقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كلّ، فأحملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية.»
يقول الدكتور إحسان عبّاس عن نازك الملائكة^(١):

«قد كانت نازك الملائكة أحرأ المعاصرين من الشعراء، على الخروج بالشعر عن شكله القديم، ولكنها لتعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي، لم تستطع أن تكسب الشعر الحرّ خفة الحديث العادي.»
يرى الدكتور جلال الحياط^(٢):

«إن شعر نازك الملائكة في معظمه تجربة تكرر نفسها، لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة، كأن تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصور بؤسهم ومشكلات حياتهم ومآسيتهم الكثيرة، فتبرز شخصيات حيّة عاشت مأساة الحياة فعلاً بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرف. في التعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنها حصرت نفسها في قوقعة الدموع، ولا شيء غير الدموع، كنانة على ميت موهوم في مأتم دائم.»

هذا، وتبقى الشاعرة نازك الملائكة الشاعرة الأكثر أهمية بين الشاعرات العراقيّات.

(١) عبد الوهاب البيّاتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت ١٩٥٥، (ص ٨).

(٢) الشعر العراقي الحديث، دار صادر - بيروت ١٩٧٠، (ص ١٦١).

دعوة إلى الحياة

اغضب، أحبك غاضباً متمرّداً
في ثورة مشبوبة وتمزّق
أبغضت نوم النار فيك فكن لظي
كن عرق شوق صارخ متحرّق

اغضب، تكاد تموت روحك، لا تكن
صمتاً أضيّع عنده أعصاري
حسي رماد الناس، كن أنت اللظى
كن حُرقة الإبداع في أشعاري

اغضب، كفاك وداعة. أنا لا أحبّ الوادعين
النار شرعي لا الجمود ولا مهاذنة السنين
إني ضجرت من الوقار ووجهه الجهم الرصين
وصرخت لا كان الرماد وعاش عاش لظي الحنين
اغضب على الصمت المهين
أنا لا أحبّ الساكنين

إني أحبك نابضاً، متحركاً،
كالطفل، كالريح العنيفة كالقدر
عطشان للمجد العظيم فلا شيء
يروي رؤاك الظلمات ولا زهـر

الصبر؟ تلك فضيلة الأموات، في
برد المقابر تحت حكم السدود
رقدوا وأعطينا الحياة حرارة
نشوى وخرقة أعين وحدود

أنا لا أحبك واعظاً بل شاعراً قلق النشيد
تشدد ولو عطشان دامي الخلق محرق الوريد
إنني أحبك صرخة الإعصار في الأفق المديد
وفماً تصبأه اللهيب فبات يحتقر الجليد
أيمن التحرق والحنين؟
أنا لا أطيق الراكدين

قطب، سمعتك ضاحكاً، إن الربى
برد ودفء لا ربيع خالداً
العقريّة، يا فتاي، كهيّة
والضاحكون رواسب وزوائد

إنني أحبك غصّة لا ترتوى
يفنى الوجود وأنت روح عاصف
ضحك جنوني ودمع مخرق
وهدوء قديس وحس جارف

إنني أحب تعطش البركان فيك إلى انفجار
وتشوق الليل العميق إلى ملاقاته النهار

وتحرق النبع السخيّ إلى معانقة الجرار
إنني أريدك نهر نارٍ ما للجنة قرار

فاغضب على الموت اللعين
إنني مللت الميتين

مرثية امرأة لا قيمة لها

[صور من زقاق بغداديّ]

ذهبت ولم يشحب لها خدٌ ولم ترجف شفاه
لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى
لم ترتفع أستار نافذة تسيل أسى وشجوا
لتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه
إلا بقية هكلٍ في الدرب تُرعىه الذكر
نبأ تعثر في الدروب فلم يجد مأوى صده
فاوى إلى النسيان في بعض الحفر
يرثي كآبته القمر

والليل أسلم نفسه دون اهتمام، للصباح
وأتى الضياء بصوت بائعة الحليب وبالصياح،
نموءاً قط جائع لم تبق منه سوى عظام،
تمساحرات البائعين، وبالمرارة والكفاح،
بتراشق الصبيان بالأحجار في عرض الطريق،

بمساربِ الماءِ الملوّثِ في الأزقةِ، ولرياحِ،
تلهو بأبوابِ السطوحِ بلا رفيقٍ
في شبهِ نسيانٍ عميقٍ.

١٩٥٢/٧/٩

النائمة في الشارع

في الكرادة^(١)، في ليلة أمطار ورياحٍ
والظلمةُ سقفٌ مُدّ وسرٌّ ليس يُزاحُ
انتصفَ الليلَ وملءَ الظلمةِ أمطارُ
وسكونٌ رطبٌ يصرخُ فيه الإعصارُ
الشارعُ مهجورٌ تُغنولُ فيه الرياحُ
تنوحُ أعمدةٌ وتنوحُ مصابيحُ
والحارسُ يعبرُ جهماً مرتعداً الخطواتُ
يكشفهُ البرقُ وتحجبُ هيكَلُهُ الظلماتُ
ليلٌ يجرفهُ السيلُ وينهشهُ البردُ
تنفضُ الظلمةُ فيه ويرتعشُ الرعدُ

في مُنعطفِ الشارعِ، في ركنٍ مقررٍ
حُرستْ ظلمتهُ شرفةٌ بيتٍ مهجورٍ

(١) الكرادة: محلة في بغداد.

كان البرق يمرُّ ويكشفُ جسمَ صبيّة
 رقدت يلسعُها سوطُ الريحِ الشتويّة
 الإحدى عشرة ناطقةً في حديثها
 في رقّة هيكَلها وبراءة عينيها
 رقدت فوق رخامِ الأرصفةِ الثلجيّة
 تُعول حول كراهها ريعٌ تشربينه
 ضمتُ كفيها في جَزَعٍ في إعياءٍ
 وتوسّدتِ الأرضُ الرطبةً دون غطاءٍ
 لا تغفرو، لا تغفلُ عن إعوالي الرّعدِ
 والحمّى تُلهبُ هيكَلها ويدُ السُّهْدِ
 ظمأى، ظمأى للنومِ ولكن لا نوما
 ماذا تنسى؟ البرد؟ الجوع؟ أم الحمّى؟
 ألم يبقَ ينهشُ، لا يرحمُ مِخلبُه
 السُّهْدُ يضاعفُه والحمّى تُلهبُه
 نارُ الحمّى تُلهمُّها صوراً وحشيّة
 أشباحُ تركُضُ، صيحاتُ شيطانيّة
 عبثاً تُخفي عينيها وسُدى لا تنظرُ
 الظلمة لا تدري، والحمّى لا تشعُرُ
 وتظلُّ الطفلةُ راعشةً حتّى الفجرِ
 حتّى يخبر الإعصارُ ولا أحدٌ يدري

أَيَّامُ طِفْلَتِهَا مَرَّتْ فِي الْأَحْزَانِ
تَشْرِيدٌ، جُوعٌ، أَعْوَامٌ مِنْ جِرْمَانِ
إِحْدَى عَشْرَةَ كَانَتْ حَزْناً لَا يَنْطَفِئُ
وَالطِّفْلَةُ جُوعٌ أَزَلِيٌّ، تَغَبُّ، ظَمَأٌ
وَلِمَنْ تَشْكُو؟ لَا أَحَدٌ يُنصِتُ أَوْ يُعْنِي
الْبَشَرِيَّةُ لَفْظٌ لَا يَسْكُنُهُ مَعْنَى
وَالنَّاسُ قَنَاعٌ مُصْطَنِعُ اللَّوْنِ كَثُوبٌ
خَلْفَ وَدَاعَتِهِ اخْتِبَاءُ الْحَقِّدِ الْمَشْهُوبِ
وَالْمَجْتَمَعُ الْبَشَرِيُّ صَرِيحٌ رُؤْيٍ وَكُؤُوسُ
وَالرَّحْمَةُ تَبْقَى لَفْظاً يُقْرَأُ فِي الْقَامُوسِ
وَنِيَامٌ فِي الشَّارِعِ يِقْوَنُ بِلَا مَأْوَى
لَا حُمَّى تَشْفَعُ عِنْدَ النَّاسِ وَلَا شَكْوَى
هَذَا الظُّلْمُ الْمُتَوَحَّشُ بِاسْمِ الْمَدْنِيَّةِ،
بِاسْمِ الْإِحْسَاسِ، فَوَا حَجَلِ الْإِنْسَانِيَّةِ

عبد الوهاب البيّاتي

(١٩٢٦ -)

وُلِدَ الشاعر عبد الوهاب البيّاتي في الريف العراقي، ثمّ انتقل للعيش في بغداد، حيث دَرَسَ في دار المعلمين، ومارس التعليم. كانت الصدمة الأولى حين اكتشف حقيقة المدينة التي كانت مدينة مزيفة. من هنا، كانت الثورة على المدينة في شعره رافضاً لشكلها القائم، ولم يكن رفضاً عاطفياً، وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي وُلِدَ الثورة.

تركت أغاني القرية، حيث وُلِدَ، في نفسه أثراً لا يُنسى، لأنها كانت متطابقة مع إحساسه بشعر الحياة نفسها المتجسّد في الناس والبيوت والطبيعة والحزن.

إن البدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه إلى خارج نطاق النصائح والتعاليم والتربية، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها، وخلق نوع من الحوار الصامت حولها، كل هذا لعب دوراً في صنع عالم الشاعر.

سكن في بغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلاني وضميريه، وهو أحد كبار المتصوفة. وكان الحيّ يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف.

في نهاية الأربعينات وقع تحت تأثير الأدب الواقعي، وكانت رواية «الأم» لمكسيم غوركي (١٨٦٨-١٩٣٦) الكاتب الروسي الشهير، أول ما اجتذبه، لأنه عبّر عن حياة الناس وتجاربه. ثمّ تعرف إلى الأدب الوجودي عند سارتر وكامي. ثمّ ما لبث أن قرأ لكبار الشعراء المتصوفين، أمثال جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وعمر الخيام وطاغور، الذين عانوا محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوّف الممتزجة بالرؤيا الشعرية النافذة.

كما قرأ لشعراء أجنب أمثال «ناظم حكمت» الشاعر التركي، و«لوركا» الشاعر الأسباني، و«نيرودا» التشيلي، و«ماياكوفسكي» الروسي، وبعض الشعراء الفرنسيين والإنجليز.

في مطلع الخمسينات، صدر ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» سنة ١٩٥٠ في بيروت. ثم ديوانه الثاني «أباريق مهشمة» سنة ١٩٥٤ في بغداد، أعيد طبعه سنة ١٩٥٥ في بيروت، الذي حقق له شهرة واسعة، والذي كان نتيجة لصورة الواقع المحطم الذي نَحِم عليه اليأس.

وهكذا كانت قصائده الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل، والعقم الذي كان يسود الأشياء.

كان الشاعر في ذلك الحين يُدافع عن الحرية والعدالة للناس البائسين. كان ملتزماً بقضيتهم، لأن الشاعر مطالب بالوقوف مع الآخرين المستضعفين، بدلاً من النظر إليهم من بعيد. فالموت كان أبرز ما يكون في «أباريق مهشمة». فالأباريق المهشمة هي الأمة العربية المهشمة الميتة. فالموت من أجل الحرية، أي إن الموت قد أصبح ثمناً للحرية وأصبحت هي ثمناً له. فإن موت المناضلين حولهم إلى أبطال، لأنهم جسدوا. عموتهم الطريق إلى الحرية، وأصبحوا رمزاً أسطورياً للفتاء، فقد جمعوا كل فضائل المجتمع، وجسدوا كل آماله وأصبحوا الأبطال النموذجيين.

والشاعر يصور في شعره كذلك غربة الإنسان في العالم. وهو يرى أن من واجب الشاعر أن يتجاوز رفضه للواقع، إلى محاولة تقويضه، وبناء واقع جديد على أنقاضه.

والشاعر لا نجد في شعره تغزلاً في المرأة لأن حياته العاطفية لم تترك له مجالاً للوقوف أمام قضية الحب، كجزء مستقل لذاته، بل نجد أن عاطفة الحب قد تحولت من حب المرأة إلى حب الأم والأرض والأطفال والوطن والإنسان والثورة. ولم يبق في حبه المراهق سوى ذكرى يحملها معه من منفى إلى منفى.

استطاع عبد الوهاب البياتي من خلال تجربته الشعرية أن يتجدد باستمرار، وأن يجدد كذلك في الأشكال الفنية من التعبير من خلال عملية الخلق الشعري. ولذلك لجأ إلى استخدام القناع المستعار من التاريخ والرمز والأسطورة، لكي يعبر

من خلاله عن المحنة الاجتماعية والكونية. القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجرداً من ذاتيته، أي أنه يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يتعد عن حدود الغنائية والرومانسية. فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل. إن القصيدة في مثل هذه الحالة، عالم مستقل عن الشاعر — وإن كان هو خالقها — لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي.

إن شخصية الحلاج والمعري والحكيم وديك الجنّ وجيفارا وناظم حكمت وعائشة، وإرم ذات العماد، وبابل وأشور ونيسابور وغرناطة وقرطبة وسواها، قد أصبحت رموزاً يلجأ إليها الشاعر لكي يعبر بواسطتها عن رؤيته الشعرية. وهو يرى أن وظيفة الشعر الحقيقية أن يدعو إلى الثورة الخلاقة. ولقد أصبحت القصيدة انصهاراً داخلياً ونزيفاً ونسفاً حياً، حلت فيها روح الزمن الإنساني، أي إننا أصبحنا أمام وحدة الزمن التي تشمل الماضي والحاضر والمستقبل. وهو يرى أن التجديد في الشعر ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي، بقدر ما هو ثورة في التعبير.

وهو يرى أن مصارع العشاق والثوار والفنانين واستشهادهم يظل الجسر الذي تعبره الحضارة والإنسانية إلى ذات أكثر اكتمالاً، كما يظهر ذلك في قصيدته «عذاب الحلاج»، في ديوانه «سفر الفقر والثورة».

«عائشة» عنده هي الرمز لروح العالم المتحدّد من خلال الموت. وهي في ديوانه «الذي يأتي ولا يأتي»، و«الموت في الحياة» الرمز الذاتي والجماعي للحبّ الذي اتحدّ كل منهما بالآخر وحلاً في نهاية الأمر في روح الوجود المتحدّد.



لدى الشاعر إحساس بأنه منفي داخل نفسه وخارجها. وهو لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، وإنما بثورات كل العصور وكل البلدان، لأن روح الثورة تحلّ في الحياة، وتتنصر على الموت، وتحلّ في الأشياء، فتمنحها الحياة.

والشاعر الذي سكن في بغداد، بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر
الكيلاني، كان يعيش قريباً من الموت، لأن المقبرة مقابلة له، فلا يمرّ يوم إلا ويرى
الموتى يشيخون إلى مثواهم الأخير.

في ديوانه «أباريق مهشمة» الذي سبقت الإشارة إليه، وهو ديوانه الثاني،
يظهر أسلوبه الشعري المباشر وتظهر صوره وتشايبه المبتكرة. يقول في قصيدة
بعنوان «الملجأ العشرون»^(١):

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال
وكوحشة المصدور في ليل السعال
كانت أغانيها، وكنا هائمين بلا ظلال
مترقبين، الليل، أنباء البريد:
«الملجأ العشرون»

ما زلنا بخير، والعيال
— والقمل والموتى — يَنْصَتُونَ الأقارب بالسلام
والذكريات الفجة الشوهاة تعبر، والخيام
والريح والغد والظلام
كوجوهنا غبّ الرحيل...

أو كمثل مطلع قصيدته «سوق القرية»^(٢) في ذات المجموعة، حيث تتابع
الصور الواقعية:

الشمس، والحُمْرُ الهزيلة، والذهب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاحٌ يحْدَقُ في الفراغ:

(١) ديوان عبد الوهاب اليتي، الجزء الأول، دار العودة - بيروت ١٩٧٢، (ص ١٦٣-١٦٤).
(٢) راجع كتاب الدكتور إحسان عباس، «عبد الوهاب اليتي والشعر العراقي الحديث»، دار بيروت
للطباعة والنشر - بيروت ١٩٥٥، (ص ١٤-١٧).

«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشترى هذا الحذاء»

وحيث التصوير الفوتوغرافي الذي يهدف إلى وضع القارئ في جو الكسل والقذارة والخمول، وتضمنين الأبيات والأمثال السائرة في النص كمثّل قوله: «ما حكّ جلدك مثل ظفرك»، و«هل يُصلِح العطارُ ما أفسد الدهرُ»، و«إن الطيور على أشكالها تقع»، و«زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون»...

وإلى ذلك، فإنه يُدخل في شعره الألفاظ المألوفة والعادية، بحيث تصبح لغة الشعر لغة مباشرة، وتصبح كل المفردات صالحة للشعر، وتسهم في إعطاء الشعر نبضاً جديداً. ويجعله أقرب إلى إدراك القارئ لعفويته وبساطته وقرب تناوله وبعده عن الخطابية.

بيد أن لغة البيّاتي الشعرية في دواوينه الأخيرة باتت أقرب إلى النثرية.

يقول في مقطع من مقاطعه الشعرية المقتضبة، عنوانها «المجهول»:

رجل من بين غبار السنوات
طرق الباب

حيّاني: قلت له أهلاً

لكن الرجل المجهول قبالة بابي مات...

يقول في مقابلة معه عن خصائص شعره^(١):

«موضوعية شعري تربط الزمنّي واللازميّ في صبغة الزمن الكليّ. وبذلك

أقضي على الذاتية والواقعية والرومانسية، مع الاحتفاظ بجوهرها في شعري. أحول الزمنّي إلى أبديّ، والواقعي إلى أسطوري. وأعتقد أن هذه هي مهمة الشاعر في كل زمان ومكان. وبهذا يقترب الشاعر من مهمة الفيلسوف دون أن يكون فيلسوفاً. فالشعر يتفوق على الفلسفة، في أن الشاعر يتعامل مع الواقع ومع المحسوسات، يتعامل مع العالم بشكل وجودي، في حين أن الفيلسوف يتعاطى مع المجردات والمثاليات.»

(١) البحث عن نتائج الشعر والرؤيا، عبد الوهاب البيّاتي - عملي الدين صبحي، دار الطليعة - بيروت، طبعة أولى ١٩٩٠، (ص ٣٤).

يقول محيي الدين صبحي^(١):

«وإذا نظرنا إلى مناهج البيّاتي في شعره وجدناه — على حين غرة من الحداثيين — قد أدخل النهج السريالي على الشعر العربي في الستينات، وفي السبعينات دمجاً برمزية صوفية مستعارة من نهج الشيخ محيي الدين بن عربي، العاشق الأعظم.»

يرى الشاعر أن المدارس الشعرية لا تنتج بالضرورة شعراء كباراً، بل الشعراء الكبار يخرجون من معاضفها أو من نوافذها، إذا دخلوا من أبوابها، ثم لا يلبثون أن يتجاوزوها. فالحياة خلق وولادة مستمرة للحداثة. فالحداثة هي عملية اختراق مستمرة للكينونة والمستقبل. التواصل في التراث والانقطاع عنه هو مفهومي الديالكتيكي للحداثة. وقد ثبتت صحته من خلال المزج بين الصوفية والسريالية في شعري. فقد استخدمت أداة المتصوف في الاستشراق والرؤيا، لأنها أدوات صالحة للاستبصار، كما كان للسريالية — في أوج تفتحها وصدقها، قبل أن تتحول إلى حركة تقليدية رجعية — ثلاثة أقاتيم تشترك فيها مع الصوفية هي الحبّ والموت والثورة.

في سبيل مبدأه، عانى الشاعر البطالة والسجن والتشرد والنفي والغربة من بغداد إلى دمشق، فبيروت فموسكو فالقاهرة فمدريد فعمّان. خلال هذه السنوات تبلورت في ذهنه صورة الشاعر نموذجاً للتضحية والمعاناة. وبما أنه يحارب في شعره قوى ترهيبه، فقد صار الاغتيال هاجساً أوحى إليه بنموذج الشاعر المشرد، المحاصر والقتيل في أرض خراب.

أمّا الشاعر العربي الأصيل فهو معذب أبداً ومطارد، قدرة أن يحمل هموم أمته ولا يحمل همّه أحد.

وهو يقول في كتابه «مملكة السنبلة»^(٢):

«عمت الشاعر منفيّاً أو متحرراً أو مجنوناً أو عبداً أو خادماً في هذه البقع السوداء، وفي تلك الأقفاص الذهبية، حيث الشعب المأخوذ العاري من حد الماء

(١) المصدر السابق، (ص ٧٢).

(٢) دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩، (ص ٧٣-٧٤).

إلى حد الماء يموت ببطء، تحت سياط الإرهاب، وحيداً، معزولاً، منبوذاً، محروقاً
قرب الأقفاس.»

وهو لا ينظم الشعر لتمجيد الحكّام وتعظيم الخصيان، وللتغزّل في صور
الملوك والرؤساء والسلاطين الملوّنة والشعارات الحزبية الفارغة، بل للدفاع عن
حقوق الإنسان في كل زمان ومكان.

إنه الشاعر الثائر الذي يريد أن يحرك المستنقع العربي الآسن وأن يستنهض
الهمم، مسكون بقوى التغيير. يهاجم الشعراء المأجورين المدّاحين المرتزقة الذين
يقفون بباب السلطان يأكلون من خبزه ويشربون من نقطه. فالشاعر — وهو
ضمير الأمة وذاكرتها — لا يكون شاهد زور على عصره وانحدار أمته.
الشاعر يحترق بنار الشعر، والشعر هو اللهب المقدّس، هو التمرد والرفض
والثورة والعصيان...!!

وهو الذي يقول: «موت الدكتاتور ويبقى الشاعر.»
ويرى العالم: «العالم منقّى في داخل منقّى، والناس رهائن يُنصب بعض
منهم للبعض كمائن.»

والشاعر أمضى حياته متنقلاً من منفى إلى منفى، يشكو من عذاب الشعر.
يقول عبد الوهاب البيّاتي^(١) رأيه في الشعر، والدور الذي على الشعر أن
يلعبه:

«لا أكتب شعراً من ذاكرتي أو ذاكرة الموروث المحبط، لكنني في حرب
عصابات الشعر على الأعراف المحشوة قشاً والموت المجاني، وراء المتراس دماً
أنزف، مسكوناً بقوى الثورة والكون المتغير، أصنع ذاكرة لوجود الإنسان الغائب
والحاضر. روحي مركبة ترحل نحو الداخل والخارج، باحثة عن جوهر هذا الحبّ
الثابت والمتحوّل في قاع الإبداع التاريخي، وفي بهو مرايا القرن العشرين.

لغني تخرج من معطف أبطل البشر الفانين
تسكنها صيحات سكارى ومجانين
ولدوا من أوجاع العصر الذري وطوفان حروب التحرير

(١) المصدر السابق، (ص ٧٧-٧٩).

جُنوا في أقيبة التعذيب
ماتوا في حرب الطبقات الشعبية مجهولين
حلّت فيهم روح الشهداء القديسين
في بهو مرايا القرن العشرين
تسكع حاملة قبلة بيد ربأخرى أوراق الريح
تخطف جلاداً أو ملكاً ديناصور
تعدمه باسم قوانين حروب التحرير
تُسقط أزمنة شاخت وتقيم على أنقاض الأزمان جسور
اللغة الفعل النار النور
تعلن ميلاد الإنسان الشاعر في كوكبنا المهجور...»
إلى أن يقول^(١):

«أنسف ذاكرة الإنسان العربي المستلب المأخوذ
أنسف ذاكرة العبد المملوك
والموروث المحبط والملك الصعلوك
أنسف ذاكرة الشعراء المأجورين وذاكرة القراء
المخلوعين
أنسف ذاكرة الثوار المرتدين
والعملاء المذعورين...»

الشاعر إرهابي ضد الإرهاب، يخرج من معطف ثوار التاريخ ويخرج من معطفه الثوار.

وهو فوق لصوص الشعر المأجورين، وفوق شعارات المرتدين.
فالشاعر في يقينه إرهابي يحنون يسكن عقل الثورة، مسكوناً بقوى التغيير.
وهو يصرخ في وجه الشعراء المأجورين وباعة أنقاض الثورات المغدورة،
والكلمات المأجورة...
وهو يكره الشاعر الذي يصفه بأنه:

^(١) المصدر السابق، (ص ٨١-٨٢).

«ديك مخصي بثياب النظام

ينطح صخر قوافي الشعر الموطوء، ويخفي عورته بالأوزان...»
وهو القائل في مقطوعة شعرية عنوانها «الموت في الشعر»^(١):

سرنا نحو البحر، نُودّع شمس نهارٍ

غاصت في الموج، فقالت:

الشعر حرام كالخمر

لكني في الشعر أموت

من هي «لارا» هل هي «عائشة»

أم هي هذا الأفق الموصود

قلت: هي الحبّ الضائع والزمن المفقود

وإذا شئت مزيداً

فهلّتي في البحر نغوص.

يعترف عبد الوهاب البيّاتي بأن كتاب الدكتور إحسان عباس «عبد الوهاب البيّاتي: دراسة في أباريق مهشّمة»^(٢) (١٩٥٥)، قد لعب دوراً هاماً في تطوره الفكري والفني. فقد أدخل شعره ضمن مسار الشعر العالمي، المدرسة التصويرية والمدرسة الرمزية والمنحى الإيليوتي (نسبة إلى تي. أس. ايليوت)، في استعمال الرموز وتصوير شخصيات الجوّاب والقرصان...

ولعلّ ما يقوله الدكتور إحسان عباس^(٣) حول مزايا الشعر العربي المعاصر ينطبق أكثر ما ينطبق على شعر عبد الوهاب البيّاتي:

١ - الحزن العام الهادئ، المتطور عن الحزن الرومنطيقي القديم...

٢ - الإحساس بالغربة والضياء والنفي...

٣ - اتحاد الشاعر بالرموز...

٤ - اتحاد الصوفي والشهيد في التراث (الحلاج، السهروردي، ابن عربي...)

٥ - اتحاد الشاعر والشهيد المقاتل على نحو مجازي وحقيقي.

(١) بستان عائسة، دار الشروق - بيروت، طبعة أولى ١٩٧٩، (ص ١١١).

(٢) المصدر السابق، (ص ١٠٥).

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة - الكويت سنة ١٩٧٨، (ص ٢٠٨-٢٠٩).

٦- الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون، أو اتحاد الشاعر والأرض والحبيبة...

٧- خلط المحسوسات معاً، والمزج بين المحسوس والمنتخيل... إلى أن يقول:

«ومع أن التصوف تيار كبير عام، فإن لكل واحد من الشعراء تصوّفه الخاص به، تحدده أسباب متصلة بحياة الشاعر واتجاهه الكبير في الشعر، فتصوّف البيّاتي إحساس باستمرار النفي وظماً إلى الحبّ وارتياح إلى عالم الأشباح (عائشة) وحزن طول الكفاح دون أن يأتي بشمرة مرجوة.»
ويختتم الدكتور جلال الخياط فصلاً عنه في كتابه «الشعر العراقي الحديث»^(١)، فيقول:

«... يحمل عبد الوهاب البيّاتي الغربة معه إلى أصقاع شتى من هذا العالم... حتى أصبحت الغربة سمة من سماته، لا يستطيع أن يحيا بدونها، وقد استقطبت الغربة فيه فصارت هي الوطن ذاته، فإذا افتقدتها الشاعر فسيكون غريباً غربتين.»
أمّا الدكتور محيي الدين صبحي فيقول عنه^(٢):

«إن شعر عبد الوهاب البيّاتي قد واكب الحياة العربية المعاصرة بكل همومها، منذ أن أسهم في حركة الشعر الحديث التي طرح فكرتها ومنهجها الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب، بدءاً من عام ١٩٤٨، وما بعد. هذا الشاعر الذي جعل من أسباب وجوده أن يعبر عن الإنسان العربي المعاصر وقضاياه وتطلعاته، في الفترة التاريخية الخصبة بين الخمسينات والسبعينات.»

في دواوينه الأخيرة اتجه البيّاتي إلى نظم الشعر المكثف الذي يعبر بأقل الكلمات عن أوسع المعاني. في هذه المقطوعة التي تتألف من أربعة أسطر، يقول الشاعر صاحب الرؤيا في وصف واقع وطنه وأمتة المليئة بالطواويس الذين أوصلوها إلى الهزيمة والدمار، ورغم ذلك يحتفلون بالنصر ويعبدون شعبهم باليُمْن والهناء والعزة والرخاء، وهي لولاها لمكانت في ألف خير...!

(١) الشعر العراقي الحديث، الدكتور جلال الخياط، دار صادر - بيروت ١٩٧٠، (ص ١٥٦).

(٢) الرؤيا في شعر البيّاتي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، طبعة أولى ١٩٨٧، (ص ١٩).

وخير مثال على ذلك قصيدته «الطاووس»، والطاووس ما هو سوى رمز
للطاغية المهروس:

مدنٌ بالطاعون تموت وأخرى يضربها الزلزالُ
ومجاعات وحروب في كلِّ مكان ودمار
وحضارات وعصور تنهار
لكنَّ الطاووس، بلا خجلٍ، يُظهر عورته للناسُ

١٩٨٥

هذا هو الشاعر عبد الوهاب البيّاتي الذي سيبقى أحد أبرز الشعراء العرب
المعاصرين، وأكثرهم استخداماً للقناع.

مساfer بلا حقائب

من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان
تحت السماء، وفي عويل الريح أسمعها تناديني: «تعال...!»
لا وجه، لا تاريخ... أسمعها تناديني: «تعال...!»
عمر التلال
مستنقع التاريخ يعبره رجال
عدد الرمال
والأرض ما زالت، وما زال الرجال
يلهو بهم عبث الظلال
مستنقع التاريخ والأرض الحزينة والرجال
عمر التلال
ولعل قد مرّت عليّ... عليّ آلاف الليال
وأنا - سدى - في الريح أسمعها تناديني: «تعال...!»
عمر التلال
وأنا وآلاف السنين
مثائب، ضجّر، حزين
من لا مكان
تحت السماء
في داخلي نفسي تموت، بلا رجاء
وأنا وآلاف السنين
مثائب، ضجّر، حزين
سأكون... لا جدوى، سأبقى دائماً من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان
الضوء يصدمني، وضوضاء المدينة من بعيد

نفس الحياة يعيد رصف طريقها، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
... سأم جديد

... وأسير لا ألوي على شيء، وآلاف السنين
لا شيء ينتظر المسافر غمراً حاضره الحزين
— وحلّ وطن —

وعيون آلاف الجنادب، والسنين
وتلوح أسوار المدينة، أيّ نفع أرتجيه...؟
من عالم ما زال والأمس الكريه...
يحيا، وليس يقول: «إيه...»
يحيا على جيف معطرة الجباه
نفس الحياة

نفس الحياة يعيد رصف طريقها، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
تحت السماء
بلا رجاء

في داخلي نفسي تموت
كالعنكبوت
نفسى تموت

وعلى الجدار... ضوء النهار
يمتص أعوامي، ويصقها دماً، ضوء النهار
أبداً لأجلي، لم يكن هذا النهار
الباب أغلق...! لم يكن هذا النهار
أبداً لأجلي لم يكن هذا النهار
سأكون...! لا جدوى، سأبقى دائماً من لا مكان
لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان...

سوق القرية

الشمس، والحمز الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حنماً بالنموذ
وسأشتري هذا الحذاء...»
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:
«ما حك جلدك مثل ظفرك...»
و«الطريق إلى الجحيم»
من جنة الفردوس «أقرب» والذباب
والحاصلون المتعبون
«زرعوا، ولم نأكل
ونزرع، صاغرين، فيأكلون»
والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضريراً:
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحاملون الطيبون
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: «قبرتني العزيزة، يا سلوم...!»
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم
وبنادق سود ومحرث، ونار
تخبو، وحداد يراود جفنة الدامي النعاس:
«أبدأ، على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع»
والشمس في كبد السماء

وبائعاتُ الكرمِ يجمعنَ السلالُ:
«عينا حبيبي كوكبانِ
وصدرُهُ وردُ الربيعِ»
والسوقُ يُقْفِرُ، والخوانيتُ الصغيرةُ والذهبُ
يصطادهُ الأطفالُ، والأفقُ البعيدُ
وتتأوَّبُ الأكواخُ في غابِ النخيلِ

عيون الكلاب الميتة

سفن الفضاء تعود من رحلاتها
عبر الفراغ الموحش الأبدى
والضوء البعيدُ
ينهلُ من نجم يموتُ
وكواكب أخرى تموتُ
وضوءها ما زال في سفرٍ إلينا
عبر آلاف السنين
وكائنات لا تُرى بالعينِ
تولد من جديدُ
ونحن ما زلنا على صهوات خيل الريح
موتى هامدينِ
عُمياً نزيد ونستزيدُ
ونموت في «حتسى»
وفي أنساب خيل الفاتحين
تبادل الأدوارَ

نشتم بعضنا بعضاً
ونستعدي على بوابة الليل الطويل
نبكي ولا نبكي
ونغرق في ..وع الآخرين
متيمين وعاشقين
وهائمين وضائعين
نبي من الأوهام أهراماً
وسوراً لا يصد الطامعين
وغوت قبل الموت
في سوح المنون
«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى»
أوهت قرون الناطحين
ما بين سمسار
وقواد
وشيخ قبيلة
وأمر بتزول بطين
وكلاب صيد الحاكمين
رباه...! أخرجنا من الظلمات
من شرك اللصوص
ومن مغالب باعة الإنسان في الشرق القديم
ومن دوار البحر والصحراء
من قاع الجحيم
وليمسح الثلج الرحيم والعشب والأنداء: وجه الميتين
والعقم والأوساخ والعار المقيم

بُكَائِيَّةٌ إِلَى شَمْسِ حَزِيرَانَ

إلى ذكرى زكي الأرسوزي

طحتنا في مقاهي الشرقِ
حربُ الكلماتِ
والسيوفُ الخشبيةُ
والأكاذيبُ
وفرسانُ الهواءِ
نحن لم نقتلَ بغيراً
أو قِطَافاً^(١)
لم نُجربَ لعبةَ الموتِ،
ولم نلعبَ مع الفرسانِ
أو نرهنَ إلى الموتِ جِوَادُ
نحن لم نجعلَ من الجرحِ دِواءَ
ومن الحبرِ دماً
فوق حصاةٍ
شغلّتنا التُّرَاهاتُ^(٢)
فقتلنا بعضنا بعضاً
وها نحن قُتَاتُ
في مقاهي الشرقِ
نصطادُ الذبابَ
نرتدي أقنعةَ الأحياءِ،
في مَزَبَلَةِ التاريخِ،
أشباهَ رجالِ

(١) القِطَافُ: طائر في حجم الحمام (نوع من الحمام البرّي).

(٢) التُّرَاهاتُ: الأباطيل والأقاويل الخالية من الطائل.

لم نُعَلِّقْ جِرساً
 في ذَيْلِ هِرٍّ أوِ حِمَارٍ
 أوِ نُقِلَ لِلأَعْمُورِ الدِّجَالُ^(١):
 لِمَ لُذَّتْ
 بأذْيَالِ الْفِرَارِ
 نَحْنُ جَيْلُ الْمَوْتِ بِالْمِجَانِ،
 جَيْلُ الصَّدَقَاتِ
 هَزَمْتَنَا فِي مَقَاهِي الشَّرْقِ
 حَرْبُ الْكَلِمَاتِ
 وَالطَّوَارِيسِ الَّتِي تَحْتَالُ
 فِي سَاحَاتِ
 مَوْتِ الْكِبَرِيَاءِ
 وَمَقَالَاتِ الذُّيُولِ الْأَدْعِيَاءِ
 آه لَطَّخَ هَذِهِ الصَّفْحَةَ،
 هَذَا الْخَبَرَ الْكَاذِبَ،
 يَا سَارِقَ قُوَّةِ الْفُقَرَاءِ
 وَحِذَاءِ الْأُمَرَاءِ
 بَدَمَ الصَّدَقِ
 وَمُتْ مِثْلَ فِقَاعَاتِ الْهَوَاءِ
 لَمْ نَعُدْ نَقْوَى عَلَى لَعْنِ الْأَكَاذِبِ
 وَتَحْبِيرِ الْهَرَاءِ
 وَاجْتِرَارِ الْقَرَمَاتِ
 نَحْنُ جَيْلُ الْمَوْتِ بِالْمِجَانِ،
 جَيْلُ الصَّدَقَاتِ
 لَمْ نَمُتْ يَوْمًا

^(١) في الأساطير رمز للدجال الذي يدّعي الألوهية.

ولم نُؤلِّدْ
 ولم نعرف عذاب الشهداء
 فلماذا تركونا في العراء؟
 يا إلهي
 للطيور الجارحات
 نرتدي أسما^(١)ل موتانا،
 ونبكي في حياء
 آه لم تترك على عورتنا
 شمس حزينان رداء
 ولماذا تركونا للكلاب؟
 جيفاً دون صلاة
 حاملين الوطن المصلوب في كفو
 وفي الأخرى التراب
 آه لا تطرد عن الجرح الذباب
 فجراحي فم «أيوب»
 وآلامي انتظار
 ودم يطلب نار
 يا إله الكادحين الفقراء
 نحن لم نهزم
 ولكن الطواويس الكبار
 هزموا هم وحدهم،
 من قبل أن ينفخ ديار^(٢) بنار

آه يا قير حكيم نام بين الفقراء

(١) الأسما^(١)ل: جمع السمل، القوب الخلق البالي.

(٢) الديار: يقال ما في الدار ديار: أي أحد.

صامتاً يلبس أكفان الحداد
صامتاً يُشعل نار
قُمْ تحدثْ:
نحن موتى
نحن جيل الموت بالمحان
جيل الصدقات

الحصار

إلى تحليل حاوي في ذكره

محجوزة: كل منافي الأرض والسجون
أقبيّة التعذيب والجنون
أقنعة المهرجين
وقناني الخمر والسموم
مطاعم المدينة / الملاعق / الصحون
قصائد التفعيلة / العمود
محاكم التفتيش
تذاكر المسارح / الملاهي / القبور
كينونة الحب / قباب النور
أضرحة الملوك
عواصم الخيانة / اللاهوت
فأين يمضي شاعر
نجاة من الموت
لكي يموت

الهجرة من الذات

بدأ استشهادي
بعد اليوم الثالث من خلق الدنيا
سكنتني الموسيقى
داهمني ليل هيو لي
اشتعلت روحي شوقاً للعُود الأزلي
فصرتُ أدور وحيداً في فلك الإيقاع
متحدداً في موسيقى الكون ونضض القلب المتنازع
وحين عبرت الخط الأحمر للدنيا
لمعت في عتمة نفسي شارات ضياء
وحوار ما بين الأحياء الموتى
والموتى الأحياء
سكنت روحي في الكلمات
نهرأ قدسه رمز كوني
صار الوجه الآخر للدنيا
صار الإشراق
ظهر الوجه الخالد للحب
انتصر الإبداع
قامت مدن / بشروط الفن / يكافح فيها
الشعراء
من أجل خلاص الإنسان
بدأ استشهادي وخلاصي
حين عبرت الخط الأحمر للدنيا
مخترقاً كينونة حيي الصمماء

أصيلة/ملريد
١٩٨٥/٩/٦

عبد الله البردوني

(١٣٤٨هـ / ١٩٢٥م / ١٩٢٩م -)

وُلِدَ الشاعر اليمني عبد الله صالح البردوني عام ١٩٢٩ (*) في قرية البردوني من أعمال زراعة «بالحداء» محافظة (لواء) ذمار. ولما كان لا يزال طفلاً بين الرابعة والسادسة من عمره، أصيب بمرض الجدري الذي أطفأ بصره. وشأن من يصاب بفقد البصر يستعاض عنه بالبصيرة.

ثم انتقل من قريته إلى «ذمار» التي درس في مسجدها أصول الدين وعلوم اللغة العربية. ومنها رحل إلى صنعاء ليدرس في دار العلوم الأدب العربي، وبعد تخرجه فيها درس فيها سنة ١٩٥٣. ثم ترك التعليم وتفرغ للعمل الإذاعي منذ سنة ١٩٦٢ إلى أن أصبح مديراً للإذاعة في سنة ١٩٦٩.

بدأ البردوني ينظم الشعر في سن مبكرة، وهو في الثالثة عشرة من عمره. شعراء اليمن قلة، وهو من أبرزهم مع الدكتور عبد العزيز المقالح. وشعر أغلبهم شعر تقليدي، فهو إما مديح وتزلف، أو قدح وهجاء، أو وصف لمشهد، أو منظر طبيعي وتسجيل لمناسبات.

ثم ما لبث أن حصل تحول في شعر اليمن الحديث، فانتقل من كونه شعر الحكام ليصبح شعر الشعب، يدعو إلى الحرية والثورة والتمرد، يحمل هم الشعب والوطن، يعبر عن موقف.

يقول الدكتور عبد العزيز المقالح عنه في المقدمة التي يقدم بها الجزء الأول من ديوانه، الذي نشرته دار العودة - بيروت سنة ١٩٨٦ (ص ٣٠-٣١):

«من الكلاسيكية إلى السريالية. تلك هي الرحلة التي قطعها شاعرنا البردوني، في رحلته الفنية. تجاوز الكلاسيكية الجديدة، واستقرّ حيناً مع

(*) يجعل الدكتور عبد العزيز المقالح في كتابه «شعراء من اليمن»، دار العودة - بيروت ١٩٨٣ (ص ٣١)، سنة ولادة البردوني ١٩٢٥م، بينما يجعلها معجم البابطين سنة ١٩٢٩.

الرومانتيكية، لكنه عاد إلى الكلاسيكية الجديدة، ومنها إلى نوع من السريالية.»
إلى أن يقول (ص ٣٣):

«وشاعرنا البرقوني — رغم محافظته على الأسلوب البيئي في القصيدة، وهو معروف بالعمودي — شاعر مجدد، ليس في محتويات قصائده فحسب، بل في بناء هذه القصائد القائم على تحطيم العلاقات اللغوية التقليدية، وابتكار جمل وصيغ شعرية نامية. صحيح أن إيقاعه كلاسيكي محافظ، لكن صوره وتعبيره حديثة تقفز في أكثر من قصيدة — وبخاصة في السنوات الأخيرة — إلى نوع من السريالية تصبح فيه الصورة أقرب ما تكون إلى ما يسمى باللامعقول.»
في مرجع آخر يقول عنه^(١):

«الشاعر عبد الله البرقوني من الشعراء القليلين في اليمن، بل في الوطن العربي، الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية، وهو من القراء المدمنين للشعر الجديد، يفيد من صوره الجديدة ومن تحرره في استخدام المفردات والزاكيب الشعرية الحديثة، وقد اكتسب شعره على محافظته أهمية كبيرة في السنوات الأخيرة لمضامينه الجماهيرية الواضحة.»
وهكذا فإن شعره يتأرجح بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وصولاً إلى «السريالية» أي إلى اللامعقول.

كما نجد في شعره القصص والحوار والدراما. وفي شعره الذي نظمته مؤخراً نجد التجديد في اللغة الشعرية وفي الصورة، وهو بالإضافة إلى كونه شاعراً بارزاً، ناقد أدبي وكاتب اجتماعي.
ويختتم المقال مقدمته (ص ٤٦):

«البرقوني شاعر ثوري عنيف في ثورته، جريء في مواجهته، شاعر يمثل الخصائص التي امتاز بها شعر اليمن المعاصر والمحافظ في نفس الوقت على كيان القصيدة العربية، كما أبدعتها عبقرية السلف، وكانت تجربته الإبداعية أكبر من كل الصيغ والأشكال.»

(١) عبد العزيز المقالح، «الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن»، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٧٤، (ص ٣٧٩).

يقول الدكتور عبد العزيز المقالح عن البرثوني^(١):

«لقد حاول البرثوني في فترة من فترات حياته الشعرية أن يعتمد نظام المقاطع المتعددة القوافي والموحدة البحر، وأحياناً المتعددة أو المختلفة الأبحر، إلا أنه في الفترة الأخيرة اكتفى بالتجديد داخل القصيدة نفسها، التجديد في اللغة وفي الصورة وفي أسلوب الاستعارة والجاز اللغوي.»
ويقول عنه كذلك^(٢):

«استطاع البرثوني أن يوجد في القصيدة ما يسمى في الرسم بالعزل الفراغي بين الكتل والألوان، بين المدح والمجوم، بين محاملة الطاغية وتهدة وحشيتة، بقصد الالتفاف عليه ومحاولة خنق كل محاولاته للظهور بمظهر الحاكم الوطني الذي يحمي أجزاء من البلاد من خطر الاستعمار، بل ويسعى إلى تحرير الجزء الخاضع للاحتلال.»

فهو يهاجم الاستعمار البريطاني الذي كان يجثم على أرض اليمن، وكذلك الاستبداد من قبل الحكام. وإلى ذلك، تناول البرثوني في شعره القضايا الوجودية والغيبية، المتمثلة بالحياة والموت والوطن والإنسان والثورة، وقضايا التحرير الوطنية والقومية والنضال ضد المستعمر والحاكم المستبد، ويرثي حاله ويصف معاناته وعذابات.

وهو يصرخ من ظلمات سجنه متفضلاً ضد المستبد، ومتمرداً على الظلم، فيقول:

هدني السجن وأدمي القيء ساقبي	فتعايتُ بجرحي ووثاقي
وأضعتُ الخطو في شوك الدجى	والعمى والقيء والجرح رفاقي
ومللتُ الجرح حتى... ملّني	جرحي الدّامي ومكثي وانطلاقي
وتلاشيتُ فلم يسق سوى	ذكرياتِ الدمع في وهم المآقي
إلى أن يقول واصفاً الفقراء والمساكين والجائعين من عامة الناس:	
الجائعون الصابرون على الطوى	صبر الربا للريح والأنواء

(١) الدكتور عبد العزيز المقالح، «شعراء من اليمن»، دار العودة - بيروت ١٩٨٣، (ص ٢٩).

(٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد السادس ١٩٩٥، (ص ٥٤٢).

الأكلون قلوبهم حقداً على ترف القصور وثروة البخلاء
وأنوح للمستضعفين وإنني أشقى من الأيتام والضعفاء
يقول الدكتور محمد أحمد القضاة^(١):

«إن البرقثوني حاول أن يجدد في الصورة الشعرية، إلا أنه لم يستطع الخروج على عمود الشعر في أوزانه وقافيته، وقد جاء معظم شعره على البحور الخليلية، وإن مال إلى استعمال البحور القصيرة والمجزوءة، والتزم البحر الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة.»

إلى أن يقول (ص ٢١٤):

«لقد تمكن البرقثوني من إيجاد الرباط العضوي بين أبيات قصيدته العمودية، لا من خلال تلك الأدوات التقليدية، أو وحدة الموضوع وتكرار حرف الروي، ولكن من خلال تناسق البنية اللغوية والإيقاع الصوتي غير المتعمد، ومن خلال القص، ذلك الأسلوب الذي يكاد يكون من الخصائص المميزة لتجربته الشعرية، على الرغم من محافظته على الأسلوب البيتي في القصيدة، إلا أنه شاعر مجدد في محتويات قصائده وبنائها القائم على تحطيم العلاقات اللغوية التقليدية، وابتكار جمل وصيغ شعرية نامية، إضافة إلى صوره وتعايره الحديثة التي تفضل في أكثر من قصيدة، وبخاصة في مراحلها الشعرية الأخيرة.»

يورد وليد مشوح^(٢) نقلاً عن الدكتور عبد العزيز المقالح، في تقديم كتاب البرقثوني «رحلة في الشعر اليمني — قلمه وحديثه»، قوله:

«وعندما وصلت إلى البرقثوني، وضعت على رأس المدرسة الرومانسية... فالبرقثوني كان ابتداعياً محدداً في اللفظة وفي الصورة وفي الموضوع أيضاً. وقد خلق ورحل مع هموم بلاده، ومع همومه الذاتية التي هي جزء من هموم بلاده في أكثر من أفق. أليس البرقثوني هو هذا الذي يجسد الواقع اليمني الراهن، بل يكاد ينطقه.»
ثم يتابع:

«والبرقثوني بحق يُعدّ صوتاً شعرياً مميزاً بين شعراء اليمن الكبار، ومكانته بين

(١) شعر عبد الله البرقثوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧، (ص ٢١١).

(٢) الصورة الشعرية عند البرقثوني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، (ص ١٥).

الكلاسيكيين والتقليديين الذين حملوا على أعناقهم عبء الانطلاق بحركة الشعر اليميني، وبين المجددين من شعراء الموجه الحديثة الذين استطاعوا أن يقدموا القصيدة الحديثة بمعناها الفني الناضج.»

إلى أن يقول (ص ٨٧-٨٨):

وميزة البرقوني الإبداعية هي حساسيته العالية تجاه التفاصيل والألوان، وكشفه العميق لحركة الحياة من حوله...

والبرقوني في الحقيقة يحمل في أعماقه مصباحاً مضيئاً للعثمة، فتأتي قصيدته مثل صرخة تبدد الصمت الداخلي الدفين.

وقد سئل البرقوني في حوار صحفي^(١) عن تبلور فلسفته الشعرية ورؤيته الفنية والاجتماعية من خلال أعماله، فأجاب بأن أعماله الشعرية هي تسجيل حسي، وإدراك نفسي وتصوير تخيلي لما يدور حوله في الكون الذي يعيش فيه.

وهو ينظم القصيدة ويخزنها في عقله، وعندما يشعر بأنها اكتملت يملئها على أحد أصدقائه فيكتبها. وأحياناً يخزن عدة قصائد في ذاكرته، ثم يملئها دفعة واحدة على من يدونها له.

الشاعر يتوحد مع وطنه اليمن، فيسجل أحداثه ويصف واقعه ويدافع عن قضاياه ويثور مع ثواره ويسجن في سبيل الدفاع عن حرّيته، وهو القائل:

خرجنا من السجن شُمّ الأنوف كما تَخْرُجُ الأسدُ من غابها
نمرّ على شفراتِ السيوف ونأتي المنية من بابها
ونأبى الحياة إذا دُنُسَتْ بعسفر الطفاة وإرهاها

وهكذا، بات الشاعر يهاجم الإمام أحمد الذي كبّل شعب اليمن وسيج عليه، وأبقاه يعيش في الظلمات، يعاني الجهل والتخلف والفقر والذلّ...

ويدعو إلى الثورة والتغيير والوحدة والدفاع عن عروبة فلسطين.

أمّا عن شاعرية البرقوني، فيقول وليد مشوح^(٢):

«قبض البرقوني على عمود الشعر بيد خبيرة صناع، وأخضعه لتشكيل

(١) نشر في صحيفة البيان، الإمارات العربية، ١٧ كانون الثاني (يناير) عام ١٩٩٠.

(٢) الصورة الشعرية عند البرقوني، (ص ١٤٨-١٤٩).

حدثني غني بالمضامين والأفكار ووقائع الحياة اليومية، بكل ما فيها من مُعطيات القبول والرفض، لتأكيد الرؤية الشعرية المتبصرة بأمور الحياة ومجرياتها، بعيداً عن كل تنظير فلسفي، أو إيديولوجي أو صورة من صور النقد التقليدي الذي ينزل على ألسنة السوقة، ولا يتحرّج الشاعر من إضاعة تجربته الشعرية منذ بدايتها إلى آخر ما كتب، لا لأنه يستجيب لفرجسية الأديب التي تطفو بين الحين والحين على سطح الحياة الأدبية، إنما لأنه اشتغل بالنقد الأدبي. ومن حقه أن يعرض لتجربته الشخصية.»

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر اليمني عبد الله البرقوني هو خير من يمثل اليمن، وقد اخترت له قصيدتين من ديوانه «من أرض بلقيس».

(*) من أرض بلقيس

من هذه الأم الحنون، والحببية الحسناء. من هذه الفاتنة
الراقصة على القلوب. من هذا الفردوس الأرضي. من
هذه الحببية الغارقة في العطر والنور... 11

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسِ^(١) هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتْرُ
مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الْآهَاتُ. مِنْ فَمِهَا
مِنْ «السَّعِيدَةِ»^(٢) هَذِهِ الْأَغْنِيَاتُ وَمِنْ
أَطْيَافِهَا حَوْلَ مَسْرَى خَاطِرِي زُمَرُ
مِنْ خَاطِرِ «الْيَمَنِ» الْخَضِرَا وَمَهَجَتِهَا
هَذَا الْقَصِيدُ أَغَانِيهَا وَدَمَعَتِهَا
يَكَادُ مِنْ طَوْلِ مَا غَنَى حَمَائِلُهَا
يَكَادُ مِنْ كَثَرِ مَا ضَمَّتْهُ أَغْصِنُهَا
كَأَنَّهُ مِنْ تَشَكِّي جُرْحِهَا مُقَلُّ
يَا أُمِّي الْيَمَنِ الْخَضِرَا وَفَاتِنِي
هَا أَنْتِ فِي كُلِّ ذَرَاتِي وَمَلءَ دَمِي
وَأَنْتِ فِي حَضَنِ هَذَا الشَّعْرِ فَاتِنَةٌ
وَحَسْبُ شَاعِرِهَا مِنْهَا - إِذَا احْتَجَبْتَ
وَأَنْهَا فِي مَا قِي شِعْرُهُ حُلُمٌ
فَلَا تَلُمُ كِبَرِيَاَهَا فَهِيَ غَانِيَةٌ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ هَذِهِ الْأَغْنِيَاتُ، وَمِنْ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ حَيْثُ الضُّوءُ يَلْثَمُهَا
مَا ذَلِكَ الشَّدْوُ؟ مَنْ شَادِيهِ؟ إِنَّهُمَا

مِنْ جَوِّهَا هَذِهِ الْأَنْسَامُ وَالسَّحَرُ
هَذِي اللَّحُونُ. وَمِنْ تَارِيخِهَا الذِّكْرُ
ظِلَالُهَا هَذِهِ الْأَطْيَافُ وَالصُّورُ
مِنْ التَّرَانِيمِ تَشْدُو حَوْلَهَا زُمَرُ
هَذِي الْأَغَارِيدُ وَالْأَصْدَاءُ وَالْفِكْرُ
وَسِحْرُهَا وَصِبَاهَا الْأَغْيَدُ النَّضِيرُ
يَفْوَحُ مِنْ كُلِّ حَرْفِ جَوِّهَا الْعَطَرُ
يَرْفُ مِنْ وَجْتِهَا الْوَرْدُ وَالزَّهَرُ
يُلِحُّ مِنْهَا الْبُكَاءُ الدَّامِي وَيَنْحَدِرُ
مِنْكَ الْفَتُونُ وَمِنْ الْعَشْقِ وَالسَّهَرُ
شَعْرُ «تُعْنَقْدُهُ» الذِّكْرَى وَتُعْتَصِرُ
تُطِلُّ مِنْهُ، وَحِينَئِذٍ فِيهِ تَسْتَبِيرُ
عَنِ اللَّقَا - أَنَّهُ يَهْوَى وَيَذْكُرُ
وَأَنْهَا فِي دَجَاءِ اللَّهْوِ وَالسَّمْرِ
حَسَنًا، وَطَبَعَ الْحَسَانَ الْكَبِيرُ وَالْخَفَرُ
رِيَاضُهَا هَذِهِ الْأَنْفَامُ تَنْتَشِرُ
وَحَيْثُ تَعْتَنِقُ الْأَنْسَامُ وَالشَّجَرُ
مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسَ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتْرُ

(٥) ديوان عبد الله البرفوني، المجلد الأول، دار العردة - بيروت ١٩٨٦، (ص ٥٥-٥٨).
(١) بلقيس بكسر الباء والقاف: ملكة سبأ وزوج سليمان - عليه السلام - وأرض بلقيس: كناية عن اليمن.
(٢) السعيدة: كناية عن اليمن، وهي تسمى من القديم بالعربية السعيدة.

طائر الربيع (*)

هل أنت ملتهب الحشا أو هاني
ولمن تبوح بكامن الوجدان؟
حرى كأشواق المحبِّ العاني
لكن وراء الصوت فنّ ثاني
خلف اللحن البيض دمع قاني
أم في بكاك معازف وأغاني

يا شاعر الأزهار والأغصان
ماذا تغني، من تناجي في الغنا
هذا نشيدك يستفيض صباية
في صوتك الرِّقراق فنّ مزفّ
كم ترسل الألمان بيضاً إنما
هل أنت تبكي أم تغرّد في الربا

أوحى إليك عرائس الألمان
وتحاوّر الأنسام في الأفنان
من جوّ بُستانٍ إلى بُستانٍ
خرساً وتسنوحي الجمال معاني
بوركت يا بن الفنّ من فنانٍ

يا طائر الإنشاد ما تشدو ومن
أهدأ تغني للأزهار والسنا
وتظلّ تبتكر الغنا وتزقه
وتنوب في عرش الجمال قصائد
لا الحزن يُنسيك النشيد ولا الهنا

غرّد وخلّ الصمت للإنسان
حباً ولعمان وعن ليمان
ذهبيّة الأشكال والألوان
عطر الزهور إلى النسيم الواني
شعر الحياة مُبعثر الأوزان
ويرف بالظل الوديع الخاني
فرحاً ودنياها صباً وأماني

يا بن الرياض — وأنت أبلغ مُنشدٍ —
واهتف كما تهوى ففّنك كلّهُ
دنياك يا طير الربيع صحيفة
وحيلة خرسا يترجم صمتها
والزهر حولك في الغصون كأنه
والعشب يرتجل الزهور حوالماً
وطفولة الأغصان راقصة الصبا

(٥) المصدر السابق، (ص ٨٣-٨٨).

والحبّ يشدو في شفاء الزهر في لغة الطيور وفي فم الغدران
والوردُ يدمى بالغرام كأنه من حُرقة الذكرى قلوبُ غواني

يا طائرَ الإلهامِ ما أسماكٌ عن لهُو الورى وعن الحُطامِ الفسائي
تحيا كما تهوى الحياةُ مغرّها مرفَعاً عن شهوة الأبدانِ
لم تستكنْ للصمت؛ لم تُدعن له بل أنت فوق الصّمت والإذعانِ
هذي الطبيعةُ أنت شاعرُ حسنّها تروي معانيها بسحر بيانِ
ترجمتَ أسرارَ الطبيعة نغمةً أبديةً في صوتك الرّنانِ
وعزفتَ فلسفةَ الربيع قصيدةً خضرا من الأزهار والريحانِ

هذا ربيعُ الحبِّ يُملئ شعره فتناً مُعطّرةً على الأكوانِ
يصبر ودينيا الحبُّ في أفيائه تصبر على إشراقه الفنّانِ
الفنّ فنّك يا ربيعَ الحبِّ يا سحرَ الوجودِ وفتنة الأزمانِ

أدونيس

(علي أحمد سعيد)

(١٩٣٠ -)

«الشعر ليس أن تلتقط ما نشره غيرك، وتعيد صباغته
وصباغته، بل الشعر هو أن تؤسس لرؤيا جديدة وبنية
تعبيرية جديدة تتوالدان في حركة إبداعية مستمرة.»

أدونيس

لعل أدونيس هو الشاعر العربي المعاصر الأكثر إثارة للجدل، هو والشاعر
خليل حاوي، أكثر شاعرين عربيين ثقافة دون ريب.
ولا شك في أن دوره في حركة التحديث في الشعر العربي الحديث هو أبرز
دور وأكثره اتساعاً وعمقاً وتشعباً.

فهو كشاعر يُعد في طليعة شعراء الحداثة. وكمُنظّر وكمدير مسؤول
لأحدى المجلات الأدبية «مواقف» التي صدرت سنة ١٩٦٨، وكمساهم مع
يوسف الخال في إصدار مجلة «شعر» حتى سنة ١٩٦٣، وكمترجم لمجموعات
شعرية عديدة لكبار الشعراء الغربيين عن الإنجليزية والفرنسية، وأستاذ للشعر
وللت نقد الأدبي درّس في الجامعة اللبنانية، وفي الخارج؛ يفوق دوره دور أي شاعر
عربي آخر.

وهو بفضل ذلك كله وفوق ذلك كله يعتبر في طليعة الشعراء العرب
المعاصرين الذين طوّروا الشعر العربي من حيث الشكل واللغة والمضمون. وهو
يُعنى خاصة بالتعبير الشعري واستغلال الطاقة الإيقاعية للكلمة.

يرى أدونيس أن القصيدة ترتفع إلى حدود الرؤيا الكونية الخالصة، وأن
للحلم دوراً في الدخول في الحالة الشعرية، وأن مهمة الشعر هي الكشف عن
الأسرار وخلق حالة تتجاوز التناقضات.

أدونيس

(علي أحمد سعيد)

(١٩٣٠ -)

«الشعر ليس أن تلتقط ما نشره غيرك، وتعيد صباغته
وصياغته، بل الشعر هو أن تؤسس لرؤيا جديدة وبنية
تعبيرية جديدة تتوالدان في حركة إبداعية مستمرة.»

أدونيس

لعل أدونيس هو الشاعر العربي المعاصر الأكثر إثارة للجدل، هو والشاعر
خليل حاوي، أكثر شاعرين عربيين ثقافة دون ريب.
ولا شك في أن دوره في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث هو أبرز
دور وأكثره اتساعاً وعمقاً وتشعباً.

فهو كشاعر يُعد في طليعة شعراء الحداثة. وكمُنظّر وكمدير مسؤول
لأحدى المجلات الأدبية «مواقف» التي صدرت سنة ١٩٦٨، وكمساهم مع
يوسف الخال في إصدار مجلة «شعر» حتى سنة ١٩٦٣، وكمترجم لمجموعات
شعرية عديدة لكبار الشعراء الغربيين عن الإنجليزية والفرنسية، وأستاذ للشعر
وللت نقد الأدبي درّس في الجامعة اللبنانية، وفي الخارج؛ يفوق دوره دور أي شاعر
عربي آخر.

وهو بفضل ذلك كله وفوق ذلك كله يعتبر في طليعة الشعراء العرب
المعاصرين الذين طوّروا الشعر العربي من حيث الشكل واللغة والمضمون. وهو
يُعنى خاصة بالتعبير الشعري واستغلال الطاقة الإيقاعية للكلمة.

يرى أدونيس أن القصيدة ترتفع إلى حدود الرؤيا الكونية الخالصة، وأن
للحلم دوراً في الدخول في الحالة الشعرية، وأن مهمة الشعر هي الكشف عن
الأسرار وخلق حالة تتجاوز التناقضات.

عالج في شعره مشكلات كيانية يعانيتها في حضارته ومجتمعه وتراثه، وفي ذاته كذلك، بغية بناء عالم جديد وإنسان جديد، لأن مهمة الشاعر — في ظنه — تغيير العالم...!

من هنا كان همّ أدونيس الخروج على التقليد وإنتاج لغة جديدة تعتمد، من بين وسائلها، التداعي وتطمح إلى كشف الأسرار الكونية. شعره شعر الدهشة والصعوبة والانبهار والصور المبتكرة وكثافة الكلمة وعمق الفكرة واستخدام الأسطورة والرمز والصوفية. وهو يقول في كتابه «الصوفية والسورالية»^(١):

«إن اللغة الصوفية هي تحديدًا، لغة شعرية، وإن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزًا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر. الحبيبة، مثلاً، هي نفسها، وهي الوردية، أو الخمرة، أو الماء، أو الله. إنها صور الكون وتجلياته، ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض. فالأشياء في الرؤيا الصوفية، متماهية، متباينة، مؤلفة مختلفة. وهي، في ذلك، تتناقض مع اللغة الدينية-الشرعية حيث الشيء هو ذاته لا غير.

بهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالماً داخل العالم، تتكوّن فيه مخلوقات، تولد وتنمو، تذهب وتجيء، تتمد وتلتهب. في هذا العالم تتعاقب الأزمنة في جاضر حيّ.»

هكذا يتضح لنا من هذا الكلام أن أدونيس يؤمن بالرؤيا الصوفية وتجلياتها وبطرقها التي تسعى إلى إدراك الحقيقة. ومن هنا يصعب على القارئ فهم شعر أدونيس، إذا لم يكن على معرفة بالمصطلحات الصوفية والتجربة الصوفية.

في (ص ٢٣٠) من كتابه هذا، يدعو إلى تحديد الشعر العربي، حيث يقول: «إن الكتابة الشعرية الحديثة تبدو، في نظر معظم القراء العرب، إشكالاً لا مشكلة، ونجد فيه، استطراداً ما يسوّغ، بالنسبة إليهم، دعواهم في أن أشكال الشعر (بحوره) التي عرفوها، يجب أن تبقى ثابتة، لأن الشعر بدونها يفقد هويته، وبهذا ينتهي بالنسبة إليهم، أعمق ما يعبر عن الهوية العربية: الشعر. فموت هذا

^(١) صدر عن دار الساقي - بيروت، طبعة أولى ١٩٩٢، (ص ٢٣).

الشعر يعني، على مستوى ما، موت العرب.

تلك هي المفارقة الإبداعية، الحضارية: الشعر يكون إبداعاً متجدداً، أي شكلاً متجدداً، أو لا يكون إلا سلسلة من القوالب والأنماط، ويكون إشكالاً، أو لا يكون إلا خطاباً تعليمياً ساذجاً.

واضح من هذا الكلام، أن أدونيس داعية تجديد في بنية الشعر العربي، وفي مفهومه، وإلا نكون في حالة من الجمود، بل في حالة من الموت...! كل شيء لا يتطور يكون جامداً، أي يكون ميتاً. فالإبداع يعني التجدد. أدونيس ضد «الثابت» ومع «المتحول»^(١).

يمتاز أدونيس عن سائر الشعراء العرب المعاصرين، بأنه كتب حول الشعر ونظرياته وقضاياها بقدر ما نظم من شعر. وقد تُرجم شعره إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية والروسية واليابانية.

أدونيس مطلع إطلاعاً واسعاً وعميقاً على التراث الشعري العربي القديم، وواعٍ للدور الذي يجب على الشعر أن يلعبه في زماننا، ومواكب لحركة الشعر العالمي. وهو يميز بين «الحديث» و«الجديد»^(٢). فللجديد معنيان: زمني وهو في ذلك، آخر ما استجدّ وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أمّا الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يُصبح عتيقاً. كل جديد؛ بهذا المعنى حديث — لكن ليس كل حديث جديد —. وهكذا نفهم كيف أن شاعراً معاصراً لنا أو يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديماً. الجديد إذن يتضمن معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة. فمعيّار الجديد يكمن في الإبداع والتجاوز وفي كونه مليعاً لا يُستنفد. من هنا يمكن القول، في مجال التقويم: إن دلالة التجديد الأولى في الشعر هي طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده، إلى طاقة الخروج على الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية.

وهو في ثورته الشعرية عنيف يريد أن يقتلع الماضي والموروث الشعري من جذوره ويبدأ من جديد من أرضٍ بكرٍ لم تُحرث من قبل. فيقول (ص ١٤١):

(١) إشارة إلى كتابه «الثابت والمتحول»، دار العودة - بيروت ١٩٧٤-١٩٧٩، ثلاثة أجزاء.
(٢) أدونيس، «مقدمة للشعر العربي»، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٧١، (ص ٩٩-١٠٠).

« ... إن الشعر العربي يبدأ اليوم مرحلة جديدة، جذرية وثورية، في الحساسية والفهم والرؤيا وطرائق التعبير جميعاً، كأنه يبدأ من أرض محروقة، لكي يعرف كيف يبدأ بكرةً، نقياً.»

لهذا هاجمه البعض من المتزمتين السلفيين، لأنه نائر على التراث، خارج على الأصول، فنعتوه بـ «الهدام» و«الشعوبي» و«المرتد» و«المحرّب» وبسوى ذلك من النعوت والأوصاف!!

نحن مع أدونيس في وقوفه ضد الجمود والتقليد والسلفية والتحجّر. ولكن هل يمكن للشعر العربي أن يبدأ من «أرض محروقة»...؟ أن ينقطع كلية عن جذوره، فيكون كأنه ينبت في انحاء؟ هل يعني هذا أن نرسي التراث الشعري العربي برؤيته لأنه «قديم» ولأنه «تقليدي»...؟ أو ليس في هذا الشعر من قيم ومن روائع باقية على الزمن؟ وهو لا ينكر ذلك؛ فما يزال ينقّب في هذا التراث الشعري الضخم ويختار منه درراً وروائع ينشرها على الناس ويستفيد منها. وهو يرى أنه يجب على الشعر العربي الجديد أن يتخلص من^(١):

- ١- السلفية: أي الرجوع إلى الماضي بدلاً من التطلع إلى المستقبل، والتمسك بالتراث، وتقديس القديم.
- ٢- النموذجية: احتذاء النموذج القديم الذي وضعه الشعراء القدامى منذ امرئ القيس، فلا يجوز تجاوزه أو الخروج عليه.
- ٣- التجزئية: عدم وجود وحدة في القصيدة، بل معانٍ مجزأة واستقلالية البيت الشعري.

- ٤- الغنائية الفردية: انعكاس انفعال الشاعر كفرد، فهو فيض وجدان.
 - ٥- التكرارية: سمة التقليد أي إتباع النسق السائد والنسج على منواله: احتذاء.
- لا جدال في أننا نجد في شعر أدونيس إضافة إلى الرمز والأسطورة — كما سوف نّين ذلك في نموذج من شعره — أثراً واضحاً للسوريالية والصوفية. وإلى ذلك يشير الدكتور عبد الحميد جوده^(٢)، إذ يقول:

^(١) هذه سمات زمن لشعر، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٧٢، طبعة ثانية ١٩٧٨، (ص ٢٢).
^(٢) انشعاب الحبيبة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة م.ع.ل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠، (ص ٢١٥).

«من يقرأ أدونيس في دواوينه «أغاني مهيار الدمشقي» و«كتاب التحولات» و«المسرح والمرايا» يجد فيها كما يقول جبرا إبراهيم جبرا: نزعة إلى خلق الصور بحرية تلقائية، تقارب السريالية في أغلب الأحيان، هي حرية الموقف الصوفي الذي يتخطى العقل والمنطق لمنحنا ما هو ربما أعمق وأروع.»

ينطبق على أدونيس ما يقوله هو عن بدر شاكر السياب^(١):

«تجربة السياب، مع ذلك، ريادة: بدءاً منها ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبري جديد. وهو الآن، من القوة والسيادة بحيث أنه يبدو إبداعاً مستمراً. كان هذا الوسط وما يزال مفاجئاً: الكلمة فيه هي غيرها في معجم العادة، تغيرت، وتغيرت علاقتها بما قبلها وبعدها، وتغيرت دلالتها، وتغير الإطار والتركيب اللذان تندرج فيهما: كأنما صارت اللغة العربية جديدة.»

ولا بأس هنا أن نمثل لشعر أدونيس بمطلع قصيدته «الوقت»^(٢) التي يقول عنها إنها وقصيدة «إسماعيل» آخر قصيدة في مجموعته هذه — من أصعب شعره:

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار:
ما الدَّمُ الضَّارِبُ في الرَّمْلِ، وما هذا الأفلو؟
قُلْ لَنَا، يَا لَهَبَ الحَاضِرِ، ماذا سنقول؟
مِرْقُ التَّارِيخِ في حَنَجَرَتِي
وعلى وجهي أماراتُ الضَّحِيَّةِ
ما أَمْرُ اللُّغَةِ الآنَ وما أَضيقُ بابَ الأَبْجَدِيَّةِ!
— لِمَنِ التَّمَلُّ تُعْطِي دَرَسَهَا؟
وَلِمَ الدَّهْشَةُ؟ شِعْرٌ

مَرْجُ هذا الشَّرَرِ الفاجع بالعين، انْحِطَافُ
أن تسرى بينك مرفوعاً إلى الله شظايا —
صَرَخْتَ بُومَةً عَرَّافٍ عَلَى مِثْدَنَةٍ

(١) قصائد بدر شاكر السياب، اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب - بيروت ١٩٧٨، (ص ٧-٩).
(٢) نشرت هذه القصيدة أولاً في مجلة «مواقف»، شتاء سنة ١٩٨٣، ثم نشرها مع بعض التعديل في «كتاب الحصار» (حزيران ٨٢ - حزيران ٨٥)، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥. وهي قصيدة طويلة من صفحة ٥ إلى ١٩.

نَسَجَتْ مِنْ صَوْنِهَا قُوسَ قَزَحٍ
وَبَكَتْ مَخْنُوقَةً حَتَّى الْفَرَحِ...

في هذه المقاطع من قصيدة «الوقت» تتجلى لنا أبرز خصائص شعر أدونيس التي ذكرناها. فمناسبة القصيدة التي نظمها من وحي حصار إسرائيل لبيروت سنة ١٩٨٢، تجعلها قصيدة واقعية تصور واقع الحصار الإسرائيلي لمدينة بيروت، ومعاناة الناس من شرّ ذلك الحصار. ولكن الشاعر لا يقف عند حدّ تصوير الواقع — وإلاّ كان الصحافي أدق منه في تصوير الواقع وهول المأساة — بل إنه يسجل موقفاً من الحضارة العربية التي في أفول، ويجعل القصيدة تدور على ثلاثة محاور: الله — الموت — الزمن.

في هذه القصيدة نجد ملامح الصوفية في استخدامه كلمة «انخطاف». يبدأ القصيدة (بالحال): حاضناً ليدل على حالته. ويستعمل كلمة (السنبله) للوقت، أو يشبه الوقت بالسنبله، ليضعنا في جوٍّ من الهشاشة. ثمّ ينتقل إلى استخدام الكلمات في معانٍ جديدة، مثل: استعارة (المرارة) للغة: (ما أمرّ اللغة) واستعارة (الباب) للأبجدية (ما أضيّق باب الأبجدية) — فهو معنى مجازي جديد، أضافه أدونيس إلى (باب الرزق)، (باب الفرج)، (أبواب الجنّة)، وما إلى ذلك — يعني أن اللغة عاجزة عن التعبير عما يريد أن يقوله الشاعر. وكذلك استخدام الرمز الأسطوري (النملة) التي ترمز إلى الجدّ والنشاط والعمل صيفاً لاذخار قوتها شتاءً. و(البومة) وهي رمز مزدوج للشوم عند بعض الشعوب أو للتفاؤل عند بعضهم الآخر.

إن استخدام أدونيس في شعره «للنار» و«للشرر» و«اللهب»، هو إشارة تتكرر لوفاة والده محرقاً، في حادث تدهور حافلة (باص) احترقت بجميع ركابها. إن انخطاف الصوفي أصبح هنا (انخطاف) المنزل الذي تهدمه القنابل الإسرائيلية الفراغية المدمرة وتحوله إلى شظايا. ثمّ يستخدم الرمز الأسطوري المتمثل بالبومة، التي هي عندنا رمز الشوم، كما يستخدم الرمز الديني (المثدنة)، وكذلك يستخدم أسطورة التوراة من سيفر التكوين رمز (الحمامة) التي تحمل غصن الزيتون كدليل على انحسار الطوفان، فيستخدمه معكوساً فتصبح (بومة). هكذا ينهي الصورة السوربالية

فيجعل البومة تنسج من صوتها قوس قزح — هو رمز آخر لانحسار المطر وبالتالي للخلاص — (تبكي مخنوقة حتى الفرح)، فيجعلها تبكي من الفرح، أي يجمع بين النقيضين (البكاء) و(الفرح)، هذا الطباق أو التضاد المقصود.

كانت هذه ملاحظات سريعة حول مقاطع من قصيدة تُعدُّ من أصعب قصائد أدونيس، هذا ما جعل الدكتور عز الدين إسماعيل يقول عن لغة أدونيس الشعرية^(١):

«فقد استطاع أدونيس أن يشق لنفسه لغة خاصة، وأن يكوّن لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجماً شعرياً واضح التميز. وهو قبل كل هذا من أشدّ الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعياً بها وبما يصنع.»
يخبرنا أدونيس في كتابه «سياسة الشعر»^(٢) عن مدى تأثيره بحركة الشعر الغربي والفرنسي منه، خاصة حيث يقول:

«في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر، دخلت إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي. ولم يكن تأثيري به نابعاً من اتجاه محدّد، يمثله شاعر أو أكثر، وإنما كان نابعاً من حركته ككل. ولم يكن تأثراً بالقول الشعري من حيث هو رؤياً للعالم، وإنما كان تأثراً بمشكلة الإبداع الشعري، وما طرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربي، بالنسبة لي، نموذجاً يحتذى، بما هو مقارنة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان صدمة معرفية. من هنا، قد يكون الأصح أن أقول — ولعل في هذا شيئاً من المفارقة — إن تأثيري بالإبداعية الغربية، ككلٍ فكريّ، كان أقوى وأغنى من تأثيري بجانبها الشعريّ الجزئي.»

إذن إن أدونيس يعترف هنا بأنه متأثر بالفكر الغربي وليس بالشعر الغربي، بل إنه يرى أن الشعر العربي الحديث متقدم على الشعر الغربي، حيث يقول (ص ٧٦): «... وأرى أن في التاج الشعري العربي الراهن ما يتقدّم عليه (أي على الشعر الغربي)، رؤى وطرائق تعبير.»

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦، (ص ١٨٢).

(٢) سياسة الشعر - دراسات في الشعرية العريضة المعاصرة، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥، (ص ٧٢).

ولكن أدونيس، حينما سأله عن مدى تأثره بالشعراء الغربيين أنكر أن يكون قد تأثر بهم. ولما قلت له إنك قمت بترجمات عديدة للشعر الغربي، وخاصة للشاعر «سان جان بيرس»؛ أجاب بأنه لم يتأثر بعالمه الشعري، وأن عالمه الشعري مختلف كلياً عن عالمه. ولقد اعترف بأنه متأثر بالفكر الغربي وخاصة بأمثال: «هرقليس» الذي يقول بوحدة التحول والتناقض، بـ «نيتشه» الذي يلح على أهمية الإنسان، وبـ «هيدغر» في نظريته إلى اللغة.

وهو يرى أن إليوت قد نبّه الشعراء إلى طرح موضوعات جديدة في الشعر العربي وحرّضهم على التعبير عنها. إن جميع الشعراء الكبار تأثروا بغيرهم.

ومهما يكن من أمر، فإن أدونيس في رأبي هو الشاعر العربي المعاصر الأكثر فهماً للحدث، والأعمق تطبيقاً لها في شعره، وفيما كتبه حول النقد الأدبي ونظريات الشعر.

ولعل خير ما نختم به عن الشاعر الكبير أدونيس — وفيه دلالة في ذات الوقت على أهميته — ما جاء في افتتاحية العدد الخاص به الذي أصدرته مجلة «فصول»، التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، في القاهرة، تحت عنوان «الأفق الأدونيسي»^(١):

«إن أدونيس شاعر إشكالي بكل معنى الكلمة، أثار إنجازه الإبداعي، ولا يزال، عاصفة شعرية ريبية لا تزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. وثانيها أن شعر أدونيس شعر متمرد على كل المواضع التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقاليم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بذور الحياة. وثالثها أن شعر أدونيس شعر مُساءلة بالدرجة الأولى، مُساءلة للإبداع، ومُساءلة للذات المبدعة، ومُساءلة للقارئ الذي يتلقى الإبداع، ومُساءلة لقدرة العقل على طرح السؤال، ومُساءلة للسؤال الذي يغدو علامة وجود وشعار هوية وحضور. ورابعها أن أدونيس وهب حياته كلها للقصيدة النقضية، ولم يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التي تؤكد حضورها المتصل، فوصل

(١) مجلة «فصول»، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧، (ص ٧).

الفكر بالشعور، والدرس بالكتابة، وتأمل التاريخ باستبطان الحاضر. ولغة الموضوع بلغة الأنا، وخطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على شبرٍ عدت معه حدة قصيدته أكثر اتساعاً في رؤيتها تفاصيل العالم الذي تنقضه تؤسس على أنقاضه عالماً لا يكف حلمه عن التكشف والوعد.

إن الأفق الذي يفتحه هذا الشعر يَعُدُّ بالتجدّد الدائم، ويغري بالتمرد المتصل حتى على فاعل التمرد الذي يغدو موضوعاً لتمرده الذاتي، فالشعر الأدونيسي يضع نفسه موضع المساءلة بالقدر الذي يضع أفكار القارئ الموضع نفسه، دافعاً قراءه إلى مساءلة كل شيء، كما لو كانوا يبدؤون من جديد سفر النشأة والتكوين، وذلك في عالم من صيرورة الإبداع الذي لا يكتسب اليقين فيه إلا حق السؤال والمدى الذي يتولد منه وبه وفيه السؤال إلى ما لا نهاية.»

هذا، وسيبقى الشاعر أدونيس الشاعر الأكثر إثارة للجدل في الشعر العربي الحديث.

مرآة لبيروت^(*)

(١٩٦٧)

-I-

ألسَّارِع امرأه
تقرأ، حين تحزن، الفاتحة
أو ترسم الصليب
والليل، تحت نهدها،
محدّب غريب

عباً في كيسه
كِلابَه الفضية الناحية
والأنجم المطفأة
والسَّارِع امرأه
تعض كلّ عابر
والجمل النائم حول صدرها
يفغني
للتفط (كلّ عابر يفغني)
والسَّارِع امرأه
تسقط في فراشها

الأيام والجردان
ويسقط الإنسان.

(*) الأكار الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧١، (ص ٤٩١-٤٩٣).

أُورِدُ مرسومٌ على الأحذية

والأرض والسما

صندوق ألوان —

وفي الأقي

يرتسم التاريخ كالتأبوت

وفي أنين نجمة أو أمّة تموت

يضطجع الرجال والأطفال والنساء

بلا سراويل

ولا أغطيّه...

جبانة،

وصرة في الحزام

من ذهب،

وامرأة خشخاشة تنام

في حضنها أمير أو خنجر

ينام.

أوراق في الريح

(غربة)

يدي، يدي غريفةً ووجهي مُسافرٌ
والموتُ من رياحي،
ونوحٌ في سفيني غريقٌ.
معي، معي تُبحر أغنياتِي، وقريبي
ونبعها، وكهفٌ مؤلّة، والحجرُ العتيقُ
وعبدُه المسوّد الرقيقُ.
ويُحمر الزّمانُ: كلّ يومٍ متاهةً
والآن ليس أنا، وغدّه انكفاءٌ وضيقُ.

يدي، يدي غريفةً. غريبٌ
وجهي. إلهٌ حاضري غريبٌ
شراعي الغُربة. آه، ماذا
كأن، كأن، تُفتَحُ الطريقُ:
ساريقي تنبضُ والتفاتي
حَرٌّ، وفي مفاصلي حريقُ،
والشمس ما تزال تستفيقُ.

فراغ

فراغَ زمانُ بلادي فراغُ
وتلك المقاهي
وتلك الملاهي
فراغ.

وهذا الذي ذلّ في أرضه
وأنكرها واستكانا
ورصّع بالعار تاريخه
ولوّث أنهارها ورُبانا،
فراغ.

وذاك الذي ملّ من شعبه
ومن حبّه
وغمّس باليأس أعماقه
وأحداقه،
فراغ.

وذاك الذي لا يرى غيره
ولا يجد الخمر خمرًا إذا لم يكن خمره،
فراغ... فراغ...

فراغ يعيش فيه الدمار
وبسكنه المساحون التتار.
هنا حرّم يوطأ،

هنا شرف يصدأ.
هنا عالم يهدأ
ويوقف عن سيره ويرد
فراغ فراغ... ألا ثورة
تقصّف بنيانه
وتسحق أوثانه
وتنشلنا منه من فجره الزنيم
ومن ليله البهيم.

ألا ثورة في الصميم
تشيد لنا بيتنا
وتجري معاصرها زيتنا
وتملأ بالخاصدين الحقولا
وتملأ بالزارعين السهولا
ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديد
وتمحق فينا هوان العبيد؟
ألا ثورة في الصميم تبدع من أول
حياة الغد المقبل
وتفتح أحفان أبنائنا على الزمن الأجل
على العالم الأفضل،
ألا ثورة، ثورة في الصميم تبدع من أول.

الوقت (*)

حاضماً سنبله الوقت ورأسى برج نار:
ما الدُّم الضَّارِبُ في الرَّمْلِ، وما هذا الأُفول؟
قُلْ لَنَا، يَا لَهَبَ الحَاضِرِ، ماذا سنقول؟

مِرْقُ التَّارِيخِ في حَنَجَرَتِي
وعلى وجهي أماراتُ الضَّحِيَّةِ
ما أَمْرُ اللُّغَةِ الآنَ وما أَضيقَ بابَ الأَبجَدِيَّةِ!

حاضماً سنبله الوقت ورأسى برج نار:
... / أصدیق صار حِلَاداً؟ أَجَارُ
قال: ما أَبْطأ هولاكو؟ مَن الطَّارِقُ؟ جاب:
أعْطِهُ الجِزْيَةَ.. أَشْكَالُ نِساءٍ
ورجالٍ... صوِّرَ تَمْشِي / أَشَرْنَا
وتَسَارَرْنَا، — خُطَانَا
خِيطُ قَتْلِ /
أُتْرَى قَتْلُكَ مِنْ رَبِّكَ آتٍ
أَمْ تَرَى رَبُّكَ مِنْ قَتْلِكَ آتٍ؟
— ضِيقَةُ الأَحْيَةِ
فانحنى قوساً من الرُّعْبِ على أَيَّامِهِ المُنْحَيَّةِ.

(*) أدونيس كتاب الحصار (حزيران ٨٢ - حزيران ٨٥)، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥، (ص ٧-٥)، وهي قسم من قصيدة طويلة.

— لي أخ ضاع، أبّ حنّ، وأطفالي ماتوا
 مَنْ أَرْحِي؟ هل أضَمّ الباب؟ هل أشكو إلى سَحَّادَةٍ؟
 — داخ، هاتِ الحقَّ وامْنَحْهُ الشُّفَاءَ
 من عطوسِ الفقهاء.

جُثْتُ يَقْرُؤُهَا الْقَاتِلُ كَالطَّرْفَةِ / أَهْرَاءُ عِظَامِ،
 رَأْسُ طِفْلٍ هَذِهِ الْكَلَّةُ، أَمْ قِطْعَةٌ فَخْمٍ؟
 جَسَدٌ هَذَا الَّذِي أَشْهَدُ أَمْ هَيْكَلُ طِينٍ؟
 أَنَحِي، أَرْتُقُ عَيْنِينَ، وَأَرْفُو خَاصِرَهُ
 رَبَّمَا يُسَعِفُنِي الظَّنَّ وَيَهْدِيَنِي ضِيَاءَ الذَّاكِرِ
 غَيْرَ أَنِّي عَبْثًا أَسْتَقْرِئُ الْخَيْطَ النَّحِيلِ
 عَبْثًا أَجْمَعُ رَأْسًا وَذِرَاعَيْنِ وَسَاقَيْنِ، لَكِنِ
 أَكْشَفَ الشَّخْصَ الْقَتِيلَ

— لِمَنِ النَّمْلَةُ تُعْطِي دَرَسَهَا؟
 وَلِمَ الدُّفُشَةُ؟ شِغْرٌ
 مَسْرُجٌ هَذَا الشَّرَرُ الْفَاجِعُ بِالْعَيْنِ، أَنْخِطَافٌ
 أَنْ تَرَى يَتَنَكَّرُ مَرْفُوعاً إِلَى اللَّهِ شُظَايَا —
 صَرَنْتِ بُومَةً عِرْأَنِي عَلَى مَعْدَنَةٍ
 نَسَجْتُ مِنْ مِهْرِيهَا قُبُوسَ قُزَحٍ
 وَبَكَتْ خُتُوبَةً حَتَّى الْفَرَحِ...

سعدى يوسف

(١٩٣٤ -)

ولد سعدى يوسف في البصرة في العراق سنة ١٩٣٤، وتخرج في دار المعلمين العالية ببغداد سنة ١٩٥٤. عمل في التدريس ثم مستشاراً إعلامياً ومستشاراً ثقافياً، كما تولّى رئاسة تحرير مجلة «المدى» الدمشقية. وهو يعيش في دمشق.

عاش الشاعر في تنقل وارتحال، فهو في سفر دائم، لذلك نجد خيط الاغتراب في شعره فاعلَب قصائده نظمها بعيداً عن وطنه متنقلاً بين العواصم العربية والبلدان الأوروبية مما أتاح له النظر إلى تجربته الشعرية من بعيد. وهو يؤرخ قصائده وأحياناً يذكر الساعة التي نظمها فيها والمكان الذي نُظمت فيه مثل: بغداد والبصرة والعمارة وأبو الخصيب في العراق، والجزائر أو الجزائر العاصمة وسيدى بلعباس أو باتنة (وهي مدينة في شرقي الجزائر) في الجزائر، أو القاهرة، وبهروت، ودمشق واللاذقية في سوريا، أو الكويت، واليمن وعدن وسيون، وتونس، أو وهران أو مليلة (في المنطقة الإسبانية بالمغرب)، أو غرناطة، أو صوفيا، ونيقوسيا، وبرلين وموسكو وحتى أديس أبابا في الحبشة.

امتدت سنوات الغربة في حياته من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٧١، وإن يكن الشاعر قد اغترب عن وطنه فهو قد حمله معه في غربته يناجيه من بعيد ويتغنى به ويقول:

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي البعيدة
حيث تبكي السماء
حيث تبكي النساء
حيث لا يقرأ الناس إلا جريدة

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي الوحيدة
أيها الرملُ والنخلُ والجدولُ
أيها الجرحُ والسنبُلُ
يا عذابَ الليالي المديدة
يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي الطريدة
ليس لي منك إلا شرّاع المسافر
راية فرقتها الخناجرُ
والنحومُ الشريدة

القصيدة عند سعدي يوسف بسيطة وصعبة في آنٍ واحد وتمتاز بقدرتها على طرح أغلب المشاكل التي يعاني منها الإنسان المعاصر. شعره يعمّق الإحساس بالحياة اليومية كما يعمّق الحسّ الدرامي بمأساة الوجود الإنساني. والصورة الشعرية في شعره تعتمد الشمولية والتعمق. وفيه تطور لموسيقى القصيدة بحيث تنسجم مع بنائها اللغوي. وهي تبتعد عن الغنائية إلى لون من الإيقاع الداخلي التركيبي، المتجاوب مع تجاربه الجديدة.

يقول عنه الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي^(١):

«سعدي يوسف صوت فريد جامع. فيه خلاصة فن من سبقوه. وهو مع ذلك طليعة لمن أتوا بعده. لغة صافية مختارة، وشجن مسمّى إذا لفحك شملت ربيع سعدي. وهو مع ذلك ليس من أصحاب التجارب الباطنية، بل إن على كتفيه من غبار المعركة وأحزانها أكثر مما على فرسانها الملعودين. لعلّه يحبّ الشعر أكثر من نفسه ويحبّ الناس أكثر من الشعر. فهو يمنح نفسه لفنّه ويقدم

(١) مجلة «الأداب» ٤ (١٢)، (ص ٦).

نفسه للناس بالإشارة. وكم أحبّ هذا التواضع الأسر، كأنما في سعدي روح الوطن الخلاق التي لا يكثر بها أحد.»

نجد في شعره انعكاساً لتحولات حياة الإنسان المعاصر، ذلك الإنسان الذي يعيش في غربة مع هذا الكون فتزهر أشجار الحزن تحت وطأة الغربة، ويتمزق الوجدان العربي تحت ثقل الانكسارات السياسية والاجتماعية قبل حزيران ١٩٦٧ وبعده. لقد أصبح الموت حقيقة، والتهب حقيقة، وسيادة المتوحشين على العالم حقيقة... حقيقة أكثر أسطورية من الأسطورة فيقول في قصيدته «مرثية»^(١) في ذكرى بدر شاكر السياب:

«يا عالم المتوحشين فوي البنادق
حيث الحديث عن الورود سدى، وحيث النسل يُزرع في الحدائق
ونسأوه يُجهضن في المستشفيات، وخلف أستار الفنادق
يا عالماً يهب الحياة لموته
يهب الممات لصبرته
يا عالم المتوحشين فوي الخزائن
والجامعات، وجدول الإحصاء، والفرموث، والحرف المداخن
حيث الدواء، دم، يُباع ويُشترى، حيث المداخن
تنفّس الآلات فيها
ويحشرج الإنسان فيها
يا عالم المتوحشين فوي الخوافر
الصل، واللوطي وال...، واللص، والقرود المقامر
حيث الحضارة أوقفت سنتين حتى مات شاعر»

فالموت يحيط بكل شيء، والخيبة والخراب والتفاهة تعم العالم.

(١) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دار العودة - بيروت ١٩٨٨، (ص ٤١٤-٤١٥).

وإن الانهيارات والهزائم والتمزقات التي تعمّ العالم العربي — وخاصة العراق بلد الشاعر — فتحت عيني الشاعر على تيارات في واقع الحياة، وواقع الأدب والفن في العالم، بحيث يَسَّرَ له كل ذلك فرص الرؤية المتأملّة الشاملة، كما أتاح له قدرة الحركة والتعاطف، بل التأثير بالحركات الثورية: السياسية والفنية والأدبية التي فجرها هذا العصر البربري المديد.

إن اتساع مجال الرؤية قاد إلى اتساع قدرة الخلق واتساع الوعي وتعمُّقه. وهذا كلّهُ قاد بالنتيجة إلى ازدياد التطلُّع نحو تجارب جديدة أكثر عمقاً وأكثر حرية في الفن.

والشاعر يعبر عن الضيق الذي يُحسُّ به وعن الأزمة الوجودية التي يتخبط فيها فيقول في قصيدة عنوانها: «كلمات شبه خاصة»^(١):

«أريد أن أُخبركَ الليلةُ

بأنني في قبضة الذكرى:

سحينٌ دونما سَجَانُ

وحين يبدو التلُّ كالغيم، ويدنو الغيمُ كالتلُّ

وترتعي في العشبِ المبتلِّ والدالية الألوانُ والقطعانُ

أغنيةٌ للسرو والنخلِ

أغورُ في الذكرى، فتمتدُّ على جهتي القضبانُ

كم أحسدُ الليلةَ من أوقفٍ للبستانِ

شبابه، منجله، رايته الأولى

كم أحسدُ الليلةَ مَنْ دسَّ كتاباً واحداً في راحتي إنسانٍ»

(١) الديوان، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، (ص ٣٢٣).

يقول طراد الكبيسي عن سعدي يوسف^(١):

«إن القصيدة عنده موقف إنساني ثوري شامل من الأشياء والعالم والإنسان. وعالم من الأشياء والناس تتحرك فيه بحرية خلّاقة، وبكل المتناقضات التي يطفح بها عالمنا المعاصر: الثورة والاغتيال، السجين والسجّان، الشجر والحجر، وبكل التحوّلات الجارية في عالم الفكر والواقع: فعندما يتحوّل ثوب الحبيبة إلى رصاص.. والممر إلى قاتل، والواقع إلى كابوس، والكابوس إلى واقع، والبنادق إلى بيادق.. عندما تتمّ كل هذه التحوّلات، وتصبح حقيقة واقعة.. كيف لا تهتز القيم وتتساقط المعايير كأوراق صفراء زائفة؟»
إلى أن يقول (ص ٣٢):

«إن هذا الشاعر يرى! يقول شعراً ليس (باطنياً) ولكنه شعر حديث، يعكس بحساسية عالية أزمت العصر، والإنسان المعاصر مع محاولة التأثير فيهما: الإنسان والعصر بطرق متعددة، منها إبراز التناقض الحاد بين الواقع والحلم، بين المألوف واللامألوف. ويخلق أسطوره الحديثة، جدلية الواقع، هذه الأسطورة التي قد تبدو غير جميلة. ذلك أن العصر كما يبدو في حقيقته، غير جميل ولكنها مضيئة، ومنسجمة مع اللانسجام الذي يسود العلاقات الإنسانية، وطبيعة الصراع الحاد الذي تخوضه البشرية اليوم ضدّ كل قوى القهر والاستلاب.»

إلى أن يقول: «والتناقض هو الآخر ميزة مهمة في شعر سعدي. إنها الدليل الصادق إلى الحقيقة، هذا التناقض لا يبرز في الحسّ الدرامي للحياة، كرؤية اليومي في اللايومي، والمألوف في اللامألوف، واللون في اللالون، والحياة في الموت، أو العكس.. بل يبرز أيضاً في التشكيل الموسيقي. ولا أقصد هنا المزاوجة بين الإيقاع الكلاسيكي والإيقاع الحديث للشعر، وإنما أقصد الموازنة بين العنف والطرادة، بين العذوبة والخشونة، حسبما تُملّي التجربة ذلك بالدرجة الأولى، والموازنة بين (الإلهام) والتقنية.»

يستمد سعدي يوسف قوة تأثيره من غنى إيقاعاته وتوظيفه عناصر المشهد

^(١) مقدّمة الجزء الأول من الأعمال الشعرية، (ص ٢٧).

اليومي والذكرى وغموض التفاصيل لإنجاز نص شعري يستخدم السرد وتشكيلاته بكثافة بارزة.

وهو يوفق في شعره إلى وصف المشاهد اليومية المستخدمة للكشف عن معنى الحياة والوجود، والكشف عن تظاهرات العيش من خلال استخدام أسلوب المفارقة، وتوليد المعنى وتقيضه، في لعبة متصلة من إلقاء الضوء الكاشف على أشياء الحياة اليومية وتفاصيلها النقية التي لا يأبه بها الإنسان العادي.

ونلاحظ في شعره كيف يتطور هذا الشعر باتجاه التخفيف من بلاغة القصيدة العربية الحديثة، واعتمادها المتزايد على مراكمة الصور، وعلى الاستعارة بوصفها المحدّد الفعلي، وربما الوحيد، لشعرية النص، ليلجأ في كثير من قصائده إلى كتابة شعرية عارية إلى حدّ بعيد من هذه الوسائل البلاغية، ويكفي بشعرية المفارقة وتوتر المشهد مستفيداً في شعره من تقنيات السرد وبلاغته، ومتأثراً في الوقت نفسه بما نقله إلى العربية من شعر الشاعر الأمريكي والت ويتمان وسواه من الشعراء العالميين أمثال الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس.

وخلاصة القول أن لغة سعدي يوسف لغة بسيطة، شديدة الإيجاء، يسكنها الوجد الإنساني حتى الأقاصي، إلا أنها لا تنوء تحت تداعيات لفظية عاطفية، ولا يثقلها اثيال رومانسي.

وهو قادر على تقصّي عزلة الإنسان ووحشته. والقصيدة لديه تحتال على موضوعها غالباً بتقنية السرد. إن ثمة حدثاً أو واقعة تسري في مفاصل النص، ومن خلال السرد وانتقالاته البارة يستطيع الشاعر معالجة موضوعه الشعري.

ويبقى الشاعر العراقي سعدي يوسف سندباد القرن العشرين.

الأوراق

الورقة

في السطح، تمرّ بها الريحُ.

الورقة

في السطح الصيفيّ تلوذُ بظلّ الحائط...

والورقة

— كيسُ التغليفِ المفتوحُ —

أتحفظُ اسمَ الورقة

وهي على السطح تمرّ بها الريحُ؟

أبقى ورقة

بين الحائط والظلّ وصمتِ الورقة؟

طفلٌ خارجَ أسوارِ البيتِ

وحيطانِ السطحِ

تطارِدُ عيناه الورقة

إذ تهبطُ فحسبُ ترابِ الدربِ...

فتلتصقُ الورقة

بالأرضِ...

وتنطبقُ الورقة

كالزهرة، أو كالحديقة.

الطفلُ الآتي بالقصبة

والخيطِ

سيصنع من هذى الورقة

طائرة

أعلى من أسوار البيت
ومن سطح الصيف...
وأطول من ظل الحائط
يطلقها بعد من نظرت القنفة.

١٩٧٦/٦/٥

السكون

لرياح التي لا تهب العشيّة
والرياح التي لا تهب الصباح
حملتني كتاب الغصون:
أن أرى صيحتي في السكون.

يهبط الليل، أزرق، بين الخطى والنجوم... أرى
شجراً أزرقاً، وشوارع مهجورة، وبلاداً
من الرمل، لي وطن... ثم ضيعته، لي بلاد...
وهاجرتها... كم أحس النجوم القريبات
ملصقة بالخطى، أيها الشجر الأزرق، الخشب
الأزرق. الليل... إننا انتهينا إلى عالم
يتراكم، أو يتدي، أو يموت.

شجرٌ للأكف التي قطعت. شجرٌ للعيون التي
سُملت. شجرٌ للقلوب التي مُسخت حجراً...

في المدينة، تدنو الحقائق زرقاء من وسط المقبرة.
والأكف التي قطعت لا تميل، العيون التي
سُملت لا تميل، القلوب التي مُسخت
حجراً... لا تميل...، إذن... هل تجيء
الرياح الغريبة؟ إن الحقائق مسكونة بالسكون.
للمآذن لون المياه القديمة. للناس لون الخيول
المسنة. للكتب التربة ختم الرقابة...
أي بلاد أتيت؟ هنا: سوف تدخل باباً،
ومختبراً للعذاب، وسوف ترى في الحقائق يوماً
ذراعك، عينيك، أو قلبك المتسارع...
لكنك اليوم أقوى، فقل كلماتك... قلها...
فبعد غدٍ تبسدي، أو، تموت.

الرياح التي لا تهب العشيّة
والرياح التي لا تهب الصباح
حملتني كتاب الغصون:
أن أرى صيحتي في العيون.

١٩٧٤/١١/٣

الدم في الشوارع

من يغسلُ الدمَ في الشوارع؟
من يغسلُ الدمَ في الشوارع؟
هذا الدمُ الأزلي... من يلقي عليه اليوم ستره
من يسرقُ الشهداء حفرة
ومعاولاً سرية الرجفات، معتمّة، وحُمْرة
مخضرة، وعقيق خضرة؟
من يغسل الدمَ في الشوارع...
أيها المطرُ؟
فاهطلْ على الإسفلتِ، اهطلْ... أيها المطرُ
ولتنهمرْ أقسى من الطلقاتِ تنهمرُ
هذا دمي العاري على الخشباتِ ينحدرُ
ويظل عبرَ الريح، والطرقاتِ، والأبوابِ، ينحدرُ
هذا الدم — الظفرُ
وكزهرة وحشية...
يوماً سينفجرُ.

البصرة — مساء ١٩٦١/٤/٥

تأملات عند أسوار عكا

خيولهم عاصفة
رماحها البرق
لكنني أعظم من أسوار عكا، إنني كالبحر ينشق
عاصفة يضرها الشرق
عاصفة أسرع مما أسرع البرق

جيش السلاطين طوى راية
أريد أن تطوى
فلترتفع في السوق راياتنا
وليبدأ الأقوى

عشرون ألفاً عند أسوارها
ماتوا، ولكنني
من أجلهم عشت
كان جوادي متعباً، متعباً
أعرافه الموت
وكانت الأسوار عندي: صخرة صخرة
ومنحنيقاً منحنيقاً...
أيها الصمت
يا أيها الصوت الإلهي:
أنا الأسوار والميت

أومنُ أنَّ النارَ قد تحرقُ العارَ الذي فيَّ وقد تخبرُ
أومنُ أنَّ البغضُ
أعظمُ ما يمنحه الحبُّ

كرهتُ سيفي وذراعي على أسوار عكا، وكرهتُ
الجميعُ
غمستُ حتى مقلتي في النجيعُ
أحرقتُ أسمائي. وها إنني
أدعى صلاحَ الدين، أدعى الجميعُ.

بلعباس ١٩٦٧/٧/٣١

تقاسيم على العود المنفرد

١- دقت الساعةُ الدقةَ العاشرةُ
دقت الساعةُ العاشرةُ
دقت الساعةُ.

عبرَ برج الكنيسة أومضَ نجمٌ وغابَ
واختفى بلبلٌ في الصنوبرُ
في سرابٍ من الليل أخضرُ
فادخلي يا صبية داري
إن بيتي مزارِي
إن بيتي مزارُ.

الكنيسةُ قد أغلقتُ
والقناديلُ قد أطفئتُ
والمناديلُ مبتلةٌ بالشرابُ

في ممر الحديقة
يصمت الماءُ والورقُ اليابسُ
والظلالُ العميقةُ.

في ممر الحديقة
لم تغنَّ العصافيرُ،
والجدولُ الهامسُ
لم يغنَّ الحديقةُ
يا إلهَ الحروفِ الغريقةُ
أين، أين، ارتعاشُ الصدى الناعسُ؟
يدُها في يدي،
وبصـدري حديقةُ.

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي البعيدةُ
حيث تبكي السماءُ
حيث تبكي النساءُ
حيث لا يقرأ الناسُ إلا جريدةُ

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلادي الوحيدةُ
أيها الرملُ والنخلُ والجدولُ
أيها الجرحُ والسنبُلُ
يا عذابَ الليالي المديدةُ

يا بلادي التي لستُ فيها
يا بلاد الطريدة
ليس لي منك إلا شراعُ المسافر
رايةً مزقتها الخناجر
والنجومُ الشريدة.

الجزائر ١٦/٨/٩٦٥

وطني

وطني! كأنَّ الحرفَ يهمسُ باسمك الغالي ويزأرُ
يا منبتَ الراياتِ، يا أفقاً على الراياتِ أحضرُ
يا موكباً أعلى وأعلى من مواكبنا وأكبرُ
مجدُ الطلائع أن تراك طليعةً وحقولَ عنبرُ

وطني! ركزنا القلبَ دونك أنتَ يا ماءً وورداً
يا بيتَ أحبابي ويا صحراءَ نلمسُها فتدَى
يا قمةً حضراءَ تلبسُ في الثلوجَ البَرْدُ بُرداً
سنظلُّ نمحك الوفاءَ المحضَ أغنيةً ووقداً

وطني! ونهرُ الشمسِ يغسلُ كلَّ بيتٍ، كلَّ شارعٍ
والشرقُ تتفِضُ الحياةُ لديه راكضةً المنابعُ
أبداً سنبقى مجدُ أغنيةٍ مدويةٍ المقاطعُ
يا مولدَ التاريخ، يا نجماً عريقَ النورِ رائغُ

وطني! إذا ما الليلُ أظلمَ، وادلهمُ الأفقُ يوماً
فالشعبُ يعرفُ كيفَ يزهرُ في الليالي السودِ نجماً
شعبي... لك الآفاقُ واسعةٌ، لك الإصرارُ شهماً
راياتنا خفقت... فأيةُ خفقةٍ أسنى وأسمى!

وطني! خضبتنا الأرضَ باسمك حين نادتنا السماءُ
فعلى جباهِ الثائرينَ نجومٌ صوركَ والفداءُ
إنا سنبقى واللواءُ الطلُقُ يقدمه اللواءُ
فلتزهري أبداً بنجومك... أيها الأرضُ — السماءُ!

بغداد ١٤/٨/١٩٦٠

أحمد عبد المعطي حجازي

(١٩٣٥ -)

ولد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عام ١٩٣٥، بمدينة تلا في محافظة المنوفية بمصر. حفظ القرآن وحصل على دبلوم دار المعلمين سنة ١٩٥٥، ثمّ على ليسانس في علم الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة سنة ١٩٧٨، ودبلوم الدراسات المعمّقة في الأدب العربي سنة ١٩٧٩.

عمل في الصحافة ويرأس تحرير مجلة «إبداع».

ترك الشاعر بلدته الريفية كما تخلّى عن عمله كمدرّس فيها، وجاء إلى القاهرة ليعيش تجربة جديدة ويطلّ على عالم جديد ويعاني من قسوة المدينة وحياتها المعقدة مقارنة بحياة الريف البسيطة؛ كما عانى من الغربة والاقتلاع، وهو يعبر عن ذلك في قصيدة عنوانها «كان لي قلب»^(١):

«وذاّت مساءً،

وُعْمِر وداعنا عامان،

طرقتُ نواديّ الأصحاب، لم أعثر على صحاب!

وعدتُ تدعُني الأبواب، والبواب، والحاجب!

يدحرجني امتداد طريق

طريق مقفّر شاحب،

لآخر مقفّر شاحب،

تقوم على يديه قصور

وكان الحائط العملاق يسحقني،

ويخنقني .

وفي عيني.. سؤال طاف يستجدي

^(١) الديوان، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢، (ص ١١٠-١١١).

خيالَ صديق،

ترابَ صديق،

ويصرخ .. إني وحدي

ويا مصباح! مثلك ساهرٌ وخدي..»

وكما يقول في قصيدة أخرى عنوانها «الطريق إلى السيدة»^(١):

«والناس يمضون سراعاً،

لا يحفلون،

أشباحهم تمضي تباعاً،

لا ينظرون

حتى إذا مرّ الزّمام،

بين الزحام،

لا يفزعون

لكنني أخشى الزّمام

كل غريب ههنا يخشى الزّمام!»

هذه هي المدينة: زحمة وناس يلهثون مسرعين لا يعأون بشيء، بينما

الشاعر الآتي من الريف لم يرَ «الزّمام» في حياته.

والناس في المدينة عدد كما يقول:

«فالناس في المدائن الكرى عددٌ

جاء ولدٌ

مات ولدٌ»

بينما في الريف كل فرد له شأنه؛ فهو معروف من الجميع وليس عدداً أو

نكرة.

وفي قصيدة «أنا والمدينة»^(٢) تظهر قساوة المدينة التي لا تُرأف بالشاعر بل

تطرده فيصبح من دون مأوى:

(١) الديوان، (ص ١١٥-١١٦).

(٢) الديوان، (ص ١٨٩).

لقد طردتُ اليومُ

من غرفتي

وصرت ضائعاً بلون اسم

هذا أنا،

وهذه مدينتي!

وفي قصيدة «إلى اللقاء»^(١) يقول:

«شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نارُ

تجترّ في الظهيرة

ما شربته في الضحى من اللهب»

إلى أن يقول:

«الليل في المدينة الكبيرة

عيدٌ قصير

النور والأنغام والشباب

والسرعة الحمقاء والشراب

عيد قصير

شيئاً.. فشيئاً.. يسكت النغمُ

ويهدأ الرقص وتتعب القدمُ

وتكنس الرياح كل مائدة

فتسقط الزهور

وترفع الأحزان في أعماقنا رؤوسها الصغيرة.

وهكذا يعبر الشاعر عن مأساته ببساطة وواقعية ويصور وحدته وضياعه في

هذا الخضم الهائل من الناس، ولكنه ما يلبث أن يواجه التحدي الذي يواجهه

وقسوة الحياة في المدينة التي يقابلها الحنين إلى حياة الريف.

(١) الديوان، (ص ١٢٩، ١٣١-١٣٢).

ولكن الشاعر كما يقول في مقدمة ديوانه «أوراس»^(١) يحب الحياة ويبحث عن الصدق ويتمرد على الظلم الذي يسلب الإنسان في نصف العالم رأيه، ويسلبه في النصف الآخر رغيته...

يقول الناقد رجاء النقاش في مقدمة الديوان^(٢):

«لقد استقرَّ أحمد حجازي آخر الأمر على عقيدة سياسية معينة.. استقرَّ عليها بعد تجربة وبحث طويل عن الطريق... وهذه العقيدة ذات جانبين: أما الجانب الأول فهو الجانب الإنساني العام.. إنه محبٌّ للإنسان مؤمن به، يرمق بمشاعر حارة كل كفاح للإنسان في سبيل التغلب على ما يعترضه من عقبات كثيرة، وهذا الشعور الإنساني شائع تماماً في هذا الديوان لأن صاحبه يفهم عذاب الإنسان، ويفهمه بالتجربة العريضة المريرة التي عاشها بين الريف والمدينة قبل أن يقهقه عن طريق الأفكار النظرية العامة.»

وفي بعض قصائده نجد دعوة إلى تحرير الإنسان وإلى الثورة. وإلى ذلك نجد «التشخيص» وهو خلق نماذج إنسانية ومواقف نفسية داخل القصيدة. إلى «الحوار» الذي يسهم في بناء القصيدة بناءً عضوياً ويجعلها تتخلص من النغم الخارجي الرتيب الذي يفرضه عمود الشعر الذي يحلّ محله إيقاع هادئ ناجم عن اعتماد أوزان الشعر الحرّ الذي يركز على التفعيلة بدلاً من الوزن أو البحر الكامل.

ومن آراء الشعراء في شعر أحمد عبد المعطي حجازي نكتفي برأي شخصيتين بارزتين هما فاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة. يقول فاروق شوشة وهو شاعر مصري معاصر^(٣):

«ترجع قيمة الإنجاز الشعري للشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي في ديوان شعر الحداثة إلى قدرته الفذة على إقامة جدلية حية مع الموروث الشعري من ناحية، والانفتاح المستمر على آفاق المغامرة والتجاوز من ناحية أخرى.

(١) الديوان، (ص ٣٩٠-٣٩١).

(٢) مقدمة الديوان، (ص ٦٨).

(٣) مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث خريف ١٩٩٦، (ص ٢٦١ و ٢٦٢)، ويتضمن ملفاً خاصاً عن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعري تنامي وتتعاظم في مشروع حجازي الشعري كلما تقدمت به الخطى، وعمق المسار، واكتملت ملامح الإنجاز. عندئذ تكتسب لغته الشعرية ولع الافتتان بمنازلة الأقران السابقين من فرسان الشعر العربي، وزهو المصاولة، تعبيراً عن الذات وإثباتاً للقدرة على التجاوز والاختلاف. وهي لغة تكشف عن روح وموقف، وتتجاوز الدلالة الخارجية لمفهوم الصياغة الشعرية بحيث تصبح روحاً شعرية عارمة دانت لها الأداة، واكتملت عناصر النضج والخبرة، وتفجر الوعي الجديد بالحياة والشعر.

هذا الحضور الدائم للموروث الشعري في شعر حجازي، وهذه الجدلية الحية في التعامل معه، تناجزه وتجاوزها، قسمة فارقة في قسمة الصيغة الشعرية التي أبدعها الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، وهي قسمة تتطلب دراسة عميقة متأنية، تجلّو ركائز هذا الحضور الدائم للموروث الشعري في وجدانه، والالتقاء عليه بتعبير حجازي نفسه، وتفسر لنا بعض جوانب هذا الاستهواء الطاغى لشعر حجازي وفعله في نفوسنا، ربما لأن صبغة عربية صافية تكسو أديمه، ربما لأنه لا يوقعنا — شأن أحداثات شعرية أخرى — في الإحساس بأن ما نطالعه هو شعر مترجم أكثر من كونه نسيجاً عربياً أصيلاً، ربما لأن خيط الاستمرار والضرورة في نسيج القصيدة العربية يظلّ في شعر حجازي — بالرغم من الاختلاف والتجاوز والمغامرة — قائماً ومذكراً، وربما لأن هذه الجدلية الحية مع الموروث الشعري هي التي أعطت شعر حجازي خصوصيته على المستويين الوجداني والفني، وعصمت شعره من الهشاشة والركاكة والإغراب محتفظة له بجوهر مائته، ونفاذ كيميائيته، وفعله، الباقي والمشع.

وأما الشاعر المصري المعاصر محمد إبراهيم أبو سنة فيقول عن الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ما يلي^(١):

«إن حداثة حجازي تتميز بين الحداثات العربية بغلبة الهاجس الرومانسي رغم تقاطعه القوي مع الهاجس الواقعي الرمزي، ونلاحظ ما يشبه الدورة الشعرية في بروز كائنات ظلت تواصل بقاءها في تجاربه. إن المرأة التي كانت توشك أن

^(١) المصدر السابق، (ص ٣١٠-٣١١).

تكون جزءاً ضرورياً من وجوده في ديوان «مدينة بلا قلب» تغدو امرأة مستقلة،
امرأة وحيدة يعترّيه الإشفاق عليها.»
إلى أن يقول:

«إن الحياة المفعمّة بالقيم العليا والمُثل الرفيعة التي يمنحها الشاعر لنا عبر
قصائده تظل رافداً ثراً من روافد تقدم الشعر، ومصدراً من مصادر اعتزازنا
بإبداعنا ومبدعينا المعاصرين الذين يقف أحمد عبد المعطي حجازي في طليعة
الطليعة منهم.»

هذا، ولا خلاف في أن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يعدّ من بين
الشعراء المحدثين أبرز شاعر مصري بعد صلاح عبد الصبور.

لمن تغني؟!

من أحل أن تتفجر الأرض الحزينة بالفضب،
وتطل من حروف المآذن أغنيات كاللهب،
وتضيء في ليل القرى، ليل القرى كلمائنا،
ولدت هنا كلمائنا
ولدت هنا في الليل يا عود الذره
يا نجمة مسجونة في خيط ماء
يا ثدي أم، لم يعد فيه لبن
يا أيها الطفل الذي ما زال عند العاشره
لكن عينيه تجولتا كثيراً في الزمن
يا أيها الإنسان في الريف البعيد
يا من تعاشر أنفساً بكماء لا تنطق
وتقودها، وكلاهما يتأمل الأشياء

وكلا كما تحت السماء، ونخلة، وغراب،
وصدى نداء
يا أيها الإنسان في الريف البعيد
يا من يصمّ السمع عن كلماتنا
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها
كيلا تموت على الورق
أسقط عليها قطرتين من العرق،
كيلا تموت
فالصوت إن لم يلق أذنًا، ضاع في صمت الأفق
ومشي على آثاره صوت الغراب!

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تزل طيناً ضريباً، ليس في جنييه روح
وأنا أريد لها الحياة،
وأنا أريد لها الحياة على الشفاه
تمضي بها شفة إلى شفة، فتولد من جديد!

يا أيها الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها،
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقاً إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق، يضحك في الضلوع
كي تثبت الأزهار في نفس الجميع
كي لا يحب الموت إنساناً على هذا الوجود

وُلدتُ هنا كلماتنا

لكِ يا تقاطيع الرجال النائمين على التراب
المائلين على دروب الشمس، والبطن المرقش،
والسحاب

فوراء سمرك الحية يلتوي نهر الألم
وبجانب العينين طير، ناصع الزرقه
مدّ الجناح على اصفرار كالعدم
وهنا ليرتشف الدموع

إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
وإليك جئت، وفي فمي هذا التشيد
يا من تمر ولا تقف

عند الذي لم يلق بالاً للسكاوي والستائر والغرف
وأتى إليك، إلى فضائك بالنغم
نغم تلوع في فوادي قبلما غيّت لك
فأنا الذي عاجلت نفسي بالهوى،
كي تخرج الكلمات دافئة الحروف
وأنا الذي هرولت أياماً بلا مأوى، بدون رغي،
كي تخرج الكلمات راجفة، مروعة بكل مخيف،
وأنا ابن ريف

ودّعت أهلي واتّجعت هنا،
لكن قبر أبي بقريتنا هناك، يحفّه الصبار
وهناك، ما زالت لنا في الأفق دار؟



أين الطريق إلى فؤادك أيها المنفي في صمت
الحقول

لو أني نائي بكفك تحت صفصافه
أوراقها في الأفق مروحة،
خضراء هفهافه
لأخذت سمعك لحظة في هذه الخلوة،
وتلوت في هذا السكون الشعري حكاية
الدنيا،
ومعارك الإنسان، والأحزان في الدنيا
ونفضت كل النار، كل النار في نفسك
وصنعت من نغمي كلاماً واضحاً كالشمس
عن حقلنا المفروش للأقدام،
ومتى نقيم العرس؟
ونودع الآلام!

أغسطس ١٩٥٧

الرحلة إلى الريف

محطة في أسفل المدينه
مسقوفة، تضاء في نصف النهار
مواكب المسافرين ضجة حزينة
وساعة تُحصي عذاب الانتظار
وصقر القطار
إثاقلت أقدامه وسار،
ثم سار
لافتة تراجع.

صبيّة لم تستطع به اللحاق،
شيّعتَه في انكسار
وغادر المدينه
ترنّح الضجيجُ في المدى
ثمّ ارتمى سكينه!

الكل متعبون، والدخان
تغزله أنوفهم، تغزله مدخنةُ القطار
العائدون من شوارع الغبار
من مطحن الأعصاب، من مائدة القمار
من المدينه
أرخوا رؤوسهم على حوائط القطار
كأنهم عجائز تهدموا على جدار
كأنهم مهاجرون
تكدسوا على سفينه
كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان
يستعرضون في هدوء، في أسي.. ما كان
وارتجفت أغصان
وأجفلت أطيّار،
تفرقت. وامتدت الخضره
حيث التقت في الأفق بالأشجار
وأطلق القطارُ صيحةً حزينه
ترنح الضجيجُ في المدى
ثم ارتمى سكينه!

خُطِيَّ خُطِيَّ، تتابعت خُطى القطار

تخترق النهار

أماننا لا سقف، لا جدار

أماننا المدى

مخضوضرٌّ في المغرب الشتويِّ،

صافي الاخضرار

أين ازدحام الناس

أين اصطناع الزرع في آنية من النحاس

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حرٌّ،

هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

كيوم كان

ولا يزال يرضع السماء

كيوم كان

هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت

هنا الدوام والثبوت

حتى هنا الأحزان لا تموت

وأطلق القطارُ صيحةً حزينة

ترنح الضجيجُ في المدى

ثم ارمى سكينه!

أيتها الحقولُ يا نقيّة الألوان

يا بيدراً الطائر، يا مرعى البهيم

يا لقمة الإنسان!

لو أنني نزلتلك الآن، فتحت لي الذراع
لو أنني مشيت ما وجدت من يقول: قف
يا موطني القديم
نسيمك الحامل قطعان الغيوم
فيه من الغروب والشتاء والنبات
العبق الوسنان والأحزان
والذكريات
عند المسيل يذكرون أن إبراهيم مات
وهذه الصفصافة الدائمة النواح
تسكنها الأرواح
لكل شيء ههنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على زمان
وههنا.. كل مكان يعرف الإنسان!

يا موطني القديم!
نفسى التي أعتقها من سجنها الرحيل
تطوف فوق جوك النيل
تغسل ما في صدرها من الدخان
تلتمس الحنان
تلتمس العمر الذي انقضى هنا
تلتمس الذي نما من الشجر
ومن رفاق الضحك والبكاء، إخوة الطفولة
لعلهم يهيمون الآن موكب الرواح
وربما لم يكبروا، لم يشهدوا الرجولة!

يا موطني القديم!
هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
حيث تبين من بعيد مئذنه
قصيرة ولم يزخرفها أحد
لكنها، وقد أحاطتها أشعة الغروب
تبين صفراء على قنامة الشجر
النفسُ واهنه
ولكنها تستيقظ الآن على عطر غريب
تستنشق الأيام منه، تذكر الأسماء
تلمس الدروب!

١٩٦٠

محمد الفيتوري

(١٩٣٠/١٩٣٦ -)

الرماد رمادي يا نهر دجلة
والرأس رأسي يا سور بغداد
صرت وحدي في الناس مليون نخلة
كلما قطعوني أزداد...!

محمد الفيتوري

ولد الشاعر محمد الفيتوري سنة ١٩٣٠، كما يذكر البعض، أو في ١٩٣٦/١١/٢٥ كما هو مدون في جواز سفره الدبلوماسي الليبي، نقلاً عن جواز سفره السوداني، في السودان من أب ليبي الأصل، هاجر سنة ١٩١٧ إلى السودان، وأم والدها ليبي وأمها سودانية. عاش أثناء الحرب العالمية الثانية في الإسكندرية. ثم انتقل بعد نهاية هذه الحرب إلى القاهرة، ودرس في الأزهر، وبدأ ينظم الشعر مقلداً القدماء. وهو متأثر بالصوفية وجوهاً المؤلف في السودان، وخاصة أن والده كان من رجالها. وهو يصف لنا حياته تلك، فيقول:

«هذه الحياة، البالغة العمق إلى درجة الغموض، البالغة التنوع إلى حدّ التعقيد والإدهاش... حياة الصبي الأسمر القصير النحيل الذي ما زال يلوح في مرآتي حتى الآن، وهو يرفل في أعوامه الإثني عشر، حاملاً في قلبه وفي عينيه إحساسه الخاص بتفرده وعذابه وغربته.»

الوحدة والانفراد والغربة، الطابع الذي طبع حياة الشاعر، كما ظهر أثره في شعره.

قبل أن يهيئ نفسه لدخول الأزهر، أتم حفظ القرآن الكريم كله، عن ظهر قلب. تلك كانت رغبة والده، وهو ابنه الوحيد، فلم يشأ أن يخالفها. وكم عانى من ذلك، وكم هوت عصا شيخه على قدميه، وكم ذاق مرارة ذلك الفلق،

عندما كان ينسى شيئاً مما حفظه.

كم قرأ سيرة عنزة، الشاعر الأسود والفارس العاشق، فوجد فيه شيئاً له وأصبح المثال الذي يتمثله. ثم قرأ سيرة أبي زيد الهلالي، ثم قصة سيف بن ذي يزن، وفدروز شاه، وألف ليلة وليلة.

فهو متأثر بقراءته لهذه السير الشعبية والقصص الخيالية. ولكن ألقى ابن مالك ومسائل النحو والإعراب وقضايا الفقه والشريعة التي كان عليه أن يُشغل نفسه بها في الأزهر، لم تستهوه. ثم أعجب بعمالق الشعر العربي القديم، من الجاهليين والأمويين والعباسيين، وخاصة الشريف الرضي ومهيار وابن الرومي وأبا تمام والمتنبي والمعري.

هكذا بدأ يكشف ذاته وواقعه، ويعرف سرّ المأساة التي ولدت معه، وهي أنه قصير وأسود ودميم، فينظم في ذلك واصفاً نفسه:

فقيرٌ أجل... ودميمٌ دميم
بلون الشتاء، بلون الغيوم
يسمر فتسخر منه الوجوه
وتسخر حتى وجوه المموم
فيحمل آلامه في جمود
ويحضن أحزانه في وجوم
ولكنه أبداً حالمٌ
وفي قلبه يقطرات النجوم
فقير... فوجعةٌ كأني به
دخانٌ تكشف ثمّ التحم
وعينان فيه كأرجوحين
مثقلتين بريح الألم
 وأنفٌ تحذر ثمّ ارغى
فبان كمفيرة لم تتيم
ومن تحتها شفة ضخمة

بدائية قلما تبتسم

وقامته لصقت بالتراب

وإن هزئت روحه بالقمم...

هذا هو الشاعر الذي أخذت شاعريته تفتح على واقع ذاته، فإذا هو قامة
لصقت بالتراب، ولكن روحه تهزأ بالقمم. إذن الشاعر يشور على هذا الواقع
ويتحداه.

ثم تصدر مجموعته الشعرية الأولى «أغاني إفريقيا» فيضع مقدمتها الناقد
المصري محمود أمين العالم، التي لاقت اهتمام النقاد في مصر. وقيل عنها^(١):
«أغاني إفريقيا، خفقات قلب رقيق جديد... متطلع إلى الحياة... إنه يدل على
أن الفيتوري شاعر في مقدمة شعراء المدرسة الواقعية... من حيث القدرة والصناعة،
ومن حيث دقة الشعور، وانتظام الصورة... له مستقبل. وليس المهم أن يكون
للكتاب أو للشاعر ماضٍ يجلس عليه، بل المهم أن يكون له مستقبل يرتقي إليه.»
وهو في هذا الديوان يُدافع عن إفريقيا وشعبها الذي استعمره الرجل
الأبيض، واستغله واحتقره، ويصور أحاسيس الرجل الأسود الذي يدافع عن
كرامته وحرية وحقه في الحياة، فيقول:

جبهة العبد... ونعل السيد

وأنين الأسود المضطهد...

تلك مأساة قرون غيرت

لم أعد أقبلها... لم أعد!

كيف يستعبد أرضي أبيض

كيف يستعبد أمسي وغدي؟

كيف يخبو عمري في سجنه

وحدار السجن من صنع يدي

أنا زنجي...!!

وأفريقي لي لا للأجنبي المعتدي

(١) الديوان، الجزء الأول، دار العودة - بيروت، طبعة أولى ١٩٧٢، (ص ٧٦-٧٧).

أنا فلاح ولي أرضي...

التي شربت تربتها من جسدي

أنا إنسان ولي حريتي

وهي أغلى ثروة من ولدي

أنا حرّ مستقل البلد

وسأبقى مستقل البلد...

وفي قصيدة عنوانها «أنا زنجي»^(١) يفاخر بزنجيته، ولا يجد أي حرج في لون

بشرته. فهو إنسان ككل الناس، له رغباته وحقوقه وتطلعاته وآماله وأمانيه
وحريته، يقول:

قلها لا تجبن... لا تجبن!

قلها في وجه البشرية..

أنا زنجي..

وأبي زنجي الجذ

وأمي زنجية

أنا أسود..

أسود لكنني حرّ أمتلك الحرية

هذا ما جعل محمود أمين العالم يقول في مقدّمة ديوانه^(٢):

«ومن لون بشرته، ومن إحساسه العميق بالمرارة والحقد، ومن طبول
الذكر، صاغ له وطناً بعيداً نائياً، هو إفريقيا. كان يُدرك أنه بعيد ناء.. ولكن
كان هذا يتفق مع بقاء إحساسه بالغبرة والفقر، وكانت علاقته بهذا الوطن البعيد
في البداية علاقة انفعالية خالصة.. فقد انتقل إليه بكافة أدواته؛ مشاعره الحاقدة
المتوفرة، رؤاه الحزينة، الطبول المجلجلة، إلى جانب استعانتة بعناصر محلية من الريف
المصري، كالحارث والسواقي والمناجل... ولم يكن غريباً عن الريف المصري،
فلقد قضى فيه سنتين أثناء الحرب العالمية الثانية.

(١) للديوان، الجزء الأول، (ص ٨٠).

(٢) المصدر السابق، (ص ٤٦-٤٧).

وفي البداية أيضاً كانت إفريقيا طريقاً للخلاص الذاتي.. كانت ذاتاً كذاته،
تريد أن تستفيق من أحقادها، وتحرر من قيودها، وتخرج من أقيمتها المظلمة.»



باستطاعتنا أن نوزع شعر الشاعر إلى روافد، ولا شك في أن إفريقيا هي:
الرافد الأول في شعره: إفريقيا القارة المتوحشة السوداء بغاباتنا وشمسها
المحرقة، وحيواناتها وسكانها الزوج الحفاة العراة. نظم فيها أربعة دواوين، فبعد
ديوانه الأول «أغاني إفريقيا»، يأتي «أذكريني يا إفريقيا»، ثم «عاشق من
إفريقيا»، وأخيراً مسرحية شعرية «أحزان إفريقيا»، أو «سولارا» التي تدور حول
سرقة البشر وبيعهم كعبيد في أميركا.

يتابع محمود أمين العالم القول حول تأثير الشاعر بإفريقيا^(١):
«لقد كانت إفريقيا رمزه الأكبر لخلاصه الداخلي ووسيلته للارتباط شيئاً
فشيئاً بالواقع الموضوعي الكبير، وعودة الثقة إلى نفسه، الثقة بنفسه، والثقة
بالإنسان وبالحياء.

ومن هنا، أخذت إفريقيا نفسها تتخذ رؤيا شعرية جديدة.. لم تعد طبولاً
زاعقة، ولا تماثيل حاقدة، ولا أغنيات متوفزة، بل أصبحت صوراً هادئة يتدفق في
عروقها دم الواقع البسيط...»

هاجسه إفريقيا والرجل الأبيض الذي أذلها واستغلها. شعره يعبق برائحة
إفريقيا وباللون الأسود والأبنوس وبقرع الطبول، وهو الشاعر العربي الأول الذي
يتناول في شعره مأساة الإنسان الزنجي الأسود. وهو يريد من إفريقيا أن تستيقظ،
أن تحطم القيود وتحرر.



الرافد الثاني في شعر الفيتوري: هو رافد الصوفية. ذلك يظهر في ديوانه
«معزوفة لدرويش متحول». والدرويش المتحول هو الشاعر، وقد نظم القسم

(١) المصدر السابق، (ص ٤٩).

الأكبر من قصائد هذا الديوان في لبنان. وقصيدته الأولى، التي أعطت المجموعة اسمها، نظمها في بيروت سنة ١٩٦٧ يقول في المقطع الأول منها^(١):

شجبت روحي، صارت شفقاً
شعّت غيماً وسنا
كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا
أتمرغ في شحني
أتوهج في بدني
غمري أعمى، مهما أصفى، لن يُبصرني
فأنا جسد... حجر
شيء غير الشارع
جزر غرقى في قاع البحر..
حريق من الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهور
في أقصى بيت، في بيروت
أتألق حيناً، ثم أرتق ثم أموت...

لأن والده كان صاحب طريقة من طرق الصوفية، نشأ الشاعر في جوّ الصوفية، وقد تشرب الفكر الصوفي وهو صغير لا يفقه ما يجري حوالیه من رموز واحتفالات وحلقات الذكر ونقر الدفوف والتواشيح والأشعار والأناشيد التي كانت تتلى.

وكما أجاد الشاعر في شعره الإفريقي، أجاد في شعره الصوفي، مما جعل الدكتور إحسان عباس يقول عنه^(٢):

«للفيتوري جانبان يتألق فيهما حين يكتب الشعر: تصوير لحظات الرعب النفسي بين الفرد — أو الجماعة — والسلطة. وتصوير لحظات الوجد الصوفي في مراحل التأمل في واقعنا العربي والإنساني.»

(١) المصدر السابق، (ص ٤٥٣-٤٥٤).

(٢) مجلة الآداب البيروتية، أيار/مايو ١٩٧٢، (ص ١١٧).

في قصيدة يوردها نجيب صالح^(١) يبدو لنا الشاعر أنه ليس ذلك العاشق
وحسب، بل هو سلطان العشاق:
في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حلقتُ بلا وجهٍ
ورقصتُ بلا ساق
عشقي يُغني عشقي
وفنائي استغراقُ
مملوكك... لكفي
سلطان العشاق...!

وبجملة واحدة تقولها فيه الدكتور أمينة غصن^(٢) تجلو لنا صوفيته، حيث
جاء فيها: «إنه في حالة تبلور دائمة نحو الصفاء الكلي...»
الشاعر ليس درويشاً صوفياً يدور على ذاته، بل صوفي ثوري منفتح
ومتحرر.



الرافد الثالث: هو رافد الحرية. فالشاعر الفيتوري يقف إلى جانب
الشعوب المقهورة والمستغلة يستحثها على الثورة والتحرر.
وكذلك نجده يدافع عن حرية الإنسان وحق الشعوب في العيش الحرّ
الكريم. وهو يستلهم شعره من انتفاضة الشعوب المقهورة، الشعوب المستغلة
المستضعفة، نجد ذلك كله في قصيدة «لو ماتت في شفتي الكلمات»، وفي قصيدة
«حصاد شعب»، وهو لا ينسى فلسطين ومأساتها، يقول في قصيدة «مقاطع
فلسطينية» يستحث الهمم للثأر ويهاجم الخونة الذين باعوا فلسطين.

(١) محمد الفيتوري والمرايا الدائرية، الدار العربية للموسوعات - بيروت ١٩٨٤، (ص ١٩٧)، في الديوان،
الجزء الأول، (ص ٤٥٥).

(٢) من كلمة الغلاف الأخير لديوان الفيتوري، يتسمى حتى ثمر الخيل، نقلاً عن مقلّمة الديوان، (ص ٣٨).

ففي قصيدة «ملك أو كتابة»^(١) يتناول قضية فلسطين وما أصابها من خيانة، فيقول:

عيد السيادة... ذكرى اغتصاب فلسطين...
عيد فلسطين... ذكرى المعاهدة البربرية
عيد الصمود... وعيد الهبوط
ويوم الصيام... ويوم الصحه
... وأفتى ابن مالك والشافعيه
وهذا انقلاب لأجل القضية
وآخر أيضاً، لنفس القضية...

وهو يختصر موقفه من القضية الفلسطينية بهذا البيت من الشعر: (إن جرح فلسطين ليس تضمده الكلمات).

وهو يلخص لنا موقفه من القضية الفلسطينية، ويبين لنا تعامله معها وتأثره بها، في مقابلة أجرتها معه مجلة «الشعر» التونسية في شتاء سنة ١٩٨٢، حاوره محمد بن رجب ونشرها نجيب صالح، حيث يقول^(٢):

«ثم رأيتني، وقد أخرجت رأسي من تلك الشرنقة، ألمح وجهاً آخر للعالم من حولي، وهو وجه واقعي العربي الذي أنا جزء منه.

كانت النكبة الفلسطينية قد بدأت تبلور في وعيي، فلقد استطاعت الأصوات، أصوات المد الثوري القومي الهادرة... صوت عبد الناصر، أن تتعمقني لأحاول أن أقول شيئاً ما من خلال تلك الأصوات... شيئاً له علاقة بحركة الحياة من حولي.

إن مجتمعي العربي يحاول أن يتخلص من أغلاله التاريخية، العدوان الثلاثي على مصر، الثورات المتلاحقة، الانتفاضات الكثيرة، دويّ أصوات الحياة من حولي، إن فكراً جديداً يولد في ذاتي، وأنا أحاول التعبير عنه.»



^(١) جريدة السفير البهوتية، ١٩٨٢/٥/١، العدد ٢٨٧٢.

^(٢) نجيب صالح، (ص ٢٢٣-٢٢٤).

الرافد الرابع: هو رافد العروبة في شعره. فإذا كان الشاعر قد بدأ ينظم الشعر في إفريقيا والدفاع عن قضاياها والنود عن مصالح شعوبها، فإنه لا يتكرر لواقعه وقوميته العربية، فهو عربي أولاً وإفريقي ثانياً. فلا عجب أن نجد في شعره التيار العروبي هادراً صاحباً. وهو لا بد أن يتأثر بواقع أمته العربية والدفاع عن قضاياها. وقد صدمته الهزيمة التي نزلت بها سنة ١٩٦٧ فاكشف أن الطغيان المسلط على رقاب العرب، من الداخل والخارج، أشد وقعاً وأكثر إيلاًماً من الظلم التاريخي المحقق بإفريقيا وبالإفريقيين: أو إن الاستعمار والنضال ضده حلقات أخذ بعضها ببعض على امتداد التاريخ والواقع الجغرافي، فأخذت الرؤيا القومية تتكشف في شعره. وهي أحلى ما تكون في مجموعاته الشعرية «البطل والثورة والمشنقة» التي يهديها إلى روح المناضل جمال عبد الناصر، و«أقوال شاهد إثبات»، و«ابتسمي حتى تمر الخيل». يضاف إلى ذلك كله مسرحيته الشعرية «عُمر المختار» البطل الليبي، وهي في ثلاثة فصول. وفيها يظهر أن عمر المختار كان يتزعم الثورة الوطنية ضد الطغيان الإيطالي الفاشستي، إلا أن البطل الحقيقي هو الشعب الليبي نفسه. وله كذلك مسرحية عن يوسف بن تاشفين البطل المغربي البربري الذي أعاد للأندلس مجدها بعد أن كاد يتساقط في القرن الحادي عشر الميلادي. وهو ناظم وناثر لما أصاب أمته العربية من ذل وهوان، ولما ألم بها من هزائم وضعف وتشتت. يقول مقررّاً إياها هازئاً وساخرّاً منها^(١):

قد سقط القدس

وغاص حافر القاتل في دماننا المحرّمة

وسقط البراق والوحي

فهل عرفت، أو، هل ستعرفين

متى ستسقطين

يا مكة المكرمة!

وهو رافض لهذا الواقع العربي المتردي، ولكن رفضه ليس ذلك الرفض الهدّام الذي يريد أن يهدم كل شيء دون أن يبني شيئاً. إن رفضه رفض بناء يبغى

^(١) نجيب صالح، (ص ٢٣٢).

من ورائه النهوض بالأمة العربية ودفعها نحو الرقي والتقدم.
ويبقى الشاعر الفيتوري يحمل همّ الشعر، وهمّ أمته العربية، وهمّ فلسطين،
حيث يقول مخاطباً أطفال الحجارة:

ليس طفلاً وحجارة...^(١)

لَيْسَ طِفْلاً، ذَلِكَ الْخَارِجُ
مِنْ قُبْعَةِ الْحَاخَامِ
مِنْ قَوْسِ الْمَزَائِمِ
لَيْسَ طِفْلاً وَتَمَائِمِ
إِنَّهُ الْعَدْلُ الَّذِي يَكْمُرُ فِي صَمْتِ الْجَرَائِمِ
إِنَّهُ التَّارِيخُ مَسْقُوفاً بِأَزْهَارِ الْجَمَاحِمِ
إِنَّهُ رُوحُ فِلَسْطِينَ الْمَقَاوِمِ
إِنَّهُ الْأَرْضُ الَّتِي لَمْ تَخُنِ الْأَرْضَ
وَحَانَتْهَا الطَّرَائِشُ...
وَحَانَتْهَا الْعَمَائِمُ...

إِنَّهُ الْحَقُّ الَّذِي لَمْ يَخُنِ الْحَقَّ
وَحَانَتْهُ الْحُكُومَاتُ
وَحَانَتْهُ الْمَحَاكِمُ
فَانْتَزَعُ نَفْسَكَ مِنْ نَفْسِكَ
وَأَسْكُبْ أَيُّهَا الزَّيْتُ الْفِلَسْطِينِي أَعْمَارَكَ
وَأَحْضُنْ ذَاتَكَ الْكُبْرَى وَقَاوِمِ
وَأَضْبِئْ نَافِثَةَ الْبَحْرِ عَلَى الْبَحْرِ
وَقُلْ لِلْمَوْجِ:
إِنَّ الْمَوْجَ قَادِمٌ

^(١) يأتي العاشقون إليك، دار الشروق - القاهرة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، (ص ٥٥-٥٦).

وهكذا يبدو لنا أن قصيدة الفيتوري وثيقة الصلة بالواقع العربي، وبالإنسان العربي، وبالتاريخ العربي. وهو بالتالي يصوّر بشعره الواقعي هذا طموحات الإنسان العربي المعذب والمسلوب الإرادة. وهو بالتالي يستلهم التراث العربي في شعره، والقصيدة عنده تنتمي إيقاعاً ونغماً إلى الإيقاع العربي الإنساني المعاصر المتداخل مع إيقاعات هذا العصر، وهي ليست تكراراً أو صدى لقصائد الشعراء الآخرين، بل هو شاعر له شخصيته المميزة وطابعه الخاص وأسلوبه الذي يتفرد به. له رؤياه السياسية وصوته الرافض ومناصرته لقضايا جماهير الشعب العربي. لا يعتمد الغموض والإيهام ولا يدّعي الحداثة الزائفة، بل إنه يرى أن الشعر ليس هدفه أن يصور الأشياء أو ينقل الطبيعة، بل عليه أن يكون أداة فضح وتحريض وثورة وتحذّر.

يبقى المحور الخامس الأخير: وهو رافد الحب. وهل يستطيع الشاعر أن ينظم الشعر، أو أن يعيش من دون حب؟ كان الفيتوري في أول الأمر ينجل من أن ييوح بحبه. لذلك كان يتسرّ على هذا الحبّ ويلمّح عنه تلميحاً في قصائده. ولكن ما لبث أن تجرأ على البوح، ولم يعد يخاف الحبّ. يقول الدكتور منيف موسى في ذلك ما يلي^(١):

«محمد الفيتوري الذي احترق بنار الحقد، والرحيل والغربة، واكسوى بلهب البغض والنقمة والثورة السوداء، وعاش في الحزن والقلق، وحمل مأساة اللون، استطاع أن يرتفع بمستوى عذابه، وقد تطهّر في أتون نار الإنسانية والإبداع بعد أن خاض تجارب اجتماعية وسياسية كثيرة، متعاطفاً مع الناس على مختلف بيئاتهم ومشاربهم ونزعاتهم... إذ إنه منذ رحيله عن غابات الحزن الوحشي في إفريقيا، إلى جبال الحبّ الصوفي في لبنان، وهو يعيش التجربة الإنسانية الكبرى، يتطور فيها، وتتطور معه...»
ولعل شعر الحبّ عنده يظهر أوضح ما يظهر في مجموعته «ابتسمي حتى تمر الخيل» التي يهديها: «إلى تلك التي تعبق في وجودي كله: وتغزل تغزل رؤيا الشاعر وموسيقى الشعر.»

وهو في حبّه صوفي، يسعى إلى الفناء في ذات الحبيب، يقول في قصيدة

(١) الدكتور منيف موسى، مقامة ديوان الفيتوري، الجزء الثاني، (ص ٣٧-٣٨).

«أعرف إنك كنت ستأتين»^(١):

أن أحبك

كانت عيون من الدم تسطع

في الساحة النبويه

أن تبت الزهرة المستحيلة ثانيه

في صحارى الحرائق والملح..

أن تولدي أنت

لا... ليس غمرك

أن تولدي أنت في..

وأولد فيك..

إلى أن يقول:

أن أحبك..

موغلة في جبال الظهيرة أنت

وفي شجر الليل..

قليبي عليك، الظهيرة والليل..

أنت اعتناق الظهيرة والليل

أن أحبك..

يكبر مجدك أنت..

ويكبر فوق زمان الفجيعة حبي!

أن أحبك وحدك..

ألمح أشباحهم في رماد القناديل

يا من هي الفرح المتوهج

فوق رماد القناديل

والغابة الشفقية قلبي!

ويبقى الشاعر محمد الفيتوري أحد الشعراء العرب البارزين.

^(١) الديوان، الجزء الثاني، (ص ٤٦٢).

معزوفة لدرويش متجول (*)

شُحِبْتُ رُوحِي، صَارَتْ شَفَقاً
شَعْتُ غَيْماً وَسَنَا
كَالدُرُوشِ الْمُتَعَلِّقِ فِي قَدَمَي مُوَلَاهُ أَنَا
أَتَمَرَّغُ فِي شَجَرِي
أَتَوْهَجُ فِي بَدَنِي
غَمْرِي أَعْمَى، مَهْمَا أَصْفَى، لَنْ يُبْصِرَنِي
فَأَنَا جَسَدٌ.. حَجَر
شَيْءٌ عَمِلَ الشَّارِعَ
حَزَرَ غُرْقِي فِي قَاعِ الْبَحْرِ..
حَرِيقٌ فِي الزَّمَنِ الضَّائِعِ
قَنْدِيلٌ زَيْتِي مَبْهُوتٌ
فِي أَقْصَى بَيْتٍ، فِي بَهْرَتِ
أَتَأَلَّقُ حِيناً، ثُمَّ أَرْتُقُ ثُمَّ أَمُوتُ



وَيَحْيَى.. وَأَنَا أَتَلْعَثُ نَحْوَكَ يَا مُوَلَايَ
أَجَسَّدُ أَحْزَانِي..
أَتَجَرَّدُ فِيكَ
هَلْ أَنْتَ أَنَا؟
يَدُكَ الْمَمْلُودَةُ أَمْ يَدِي الْمَمْلُودَةُ؟
صَوْنُكَ أَمْ صَوْنِي؟
تَبْكِيَنِي أَمْ أَبْكِيكَ؟



(*) ديوان محمد الفيتوري، دار العودة - بيروت ١٩٧٢، (ص ٤٥٣-٤٥٥).

في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حدقتُ بلا وجهٍ
ورقصتُ بلا ساق
وزحمتُ براياتي
وطبولي الآفاق
عشقي يُفني عشقي
وفنائي استغراقُ
مملوكُك.. لكُنسي
سلطانُ العشاق!

بيروت ١٩٦٧

(*) إلى الأختل الصغير

قف خشوعاً.. واخفضِ الرأس
فقد أشعل الموتى القناديل
وقاموا..
والذي تُبصره عيناك
في ذلك الضوء الرمادي زحامُ
والذي يسقط من أقدامهم
هيكَلُ رثِّ البقايا وحطامُ
عادت المعجزة الكبرى..
فللموت رغم الموت — بدءٌ وختامُ

(*) ديوان محمد الفيتوري، دار العودة - بيروت ١٩٧٢، (ص ٦١٣-٦٢٠).

فَتَعْلَمُ كَيْفَ تُحْيِي أُمَّةً
نَسِيتَ أَنَّ الْبَطُولَاتِ اقْتِحَامُ
أَنَّ أَرْضَ الْحَرِّ مَهْمَا اغْتَرَبْتَ أَرْضَهُ
فَهِيَ عَلَى الْغَيْرِ حَرَامُ
أَنَّ تَارِيخاً مَشَتْ فِي ظِلِّهِ
قَدُمُ الطُّغْيَانِ تَارِيخُ مَضَامُ
يَا أَمِيرَ الشُّعْرِ إِغْضِبْهَا..
فَقَدْ تُخَصِّبُ الرُّوحَ، وَتُخَضِّرُ الْعِظَامُ
وَلَقَدْ يَنْفُضُ عَنْهُ كَفَنَ الصَّبْرِ
شَعْبٌ ثَارَهُ لَيْسَ يَنَامُ
وَلَقَدْ يَسْتَلُّ يَوْمًا سَيْفَهُ
ذَلِكَ الْعَدْلُ الْجَرِيحُ.. الْإِنْتِقَامُ

أُمَّةٌ يَثْقُبُ مِنْ رَايَتِهَا
كَلِمَا امْتَدَّتْ عَلَى الْأَفْقِ انْقِسَامُ
وَحَزِيرَانِ عَلَى أَبْوَابِهَا
لَعْنَةُ تَغْلِي، وَعَارٌ، وَاتِّهَامُ
بَعَثُوهَا.. مَزَّقُوا وَحَدَّثُوهَا
فَهِيَ سُودَانُ، وَمِصْرُ، وَشَامُ
وَنَسُوا أَنَّ التَّوَاقِيسَ غَدَاً
تَتَنَادَى، وَالْمَوَازِينَ تَقَامُ
وَنَسُوا أَنَّ الضَّحَايَا أَبَدَاً
نَارَهَا فَوْقَ الْمَلَائِكِينَ ضِرَامُ

أنتَ في لبنان..
والشعرُ له في رُبى لبنان عرشٌ ومُقامٌ
شاده الأخطلُ قصراً عالياً
يزلقُ الضوءُ عليه والغمامُ
وتبيتُ الشمسُ في ذروته
كلما داعبَ عينيها المنامُ



أنتَ في لبنان..
والخلدُ هنا..
والرجالُ العبقريون أقاموا..
حملوا الكونَ على أكفهم
ورعوا غربيته وهو غلامٌ
غرسوا الحبَّ.. فلما أثمرَ الحبُّ..
أهدوه إلى الناس وهاموا..
غرباءً.. ومغنيين..
وأحلى أغانيهم على الأرض السلامُ



أنتَ في لبنان..
والجرحُ كما كان يا لبنان..
والنارُ ضراماً..
وفلسطين التي كانت لنا
سُورةٌ تُتلى، وقداساً يقامُ
وشيوخاً تذكّر الله..

فمِلْهُ المَحَارِبِ صَلَاةً وَصِيَامُ
وَنَبِيِّنَ صَفَتْ أَرْوَاحَهُمْ
فَلْيَالِيَهُمْ سَجُودٌ وَقِيَامُ
كَانَ بَيْتُ اللَّهِ قُدْسِيًّا بِهِمْ
قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَ عَلَى الْقُدْسِ الظُّلَامُ
وَأَتُوا.. يَا كَبِيرَاءُ اتَّقِضِي..
وَانْتَقِمِي يَا جَرَحُ.. وَاغْضَبِي يَا حَسَامُ
قُلْ لَهُمْ إِنَّ صَلَاحَ الدِّينِ قَدْ عَادَ
وَالْمُهْدِيَّ وَالْأَنْصَارَ قَامُوا
وَصَحَا الْمَوْتَى الْفِدَائِيُّونَ..
فَالْأَفْقُ الشَّرْقِي نَارٌ وَقَتَامُ
قُلْ لَهُمْ عُودُوا إِلَى هَجْرَتِكُمْ
فَفِلَسْطِينَ هِيَ الْأَرْضُ الْحَرَامُ
قُلْ لَهُمْ إِنَّ الْمَدَى مَتَسِعٌ
بَيْنَنَا.. وَالْحَرْبُ دِينٌ وَالتَّزَامُ
فَأَقِيمُوا كَيْفَ شِئْتُمْ
إِنَّمَا نَحْنُ أَوْ أَنْتُمْ عَلَيْهَا يَا لَعَامُ



يَا أَمِيرَ الشَّعْرِ..
وَالشَّعْرُ رُؤْيَى نَبَوِيَّاتٍ عَلَيْهِنَ لُثَامُ
وَاقِفٌ مِنْكَ أَنَا فِي حَضْرَةٍ
هِيَ كَالْبَحْرِ اصْطِخَابٌ وَارْتِطَامُ
كَلِمَا جِئْتُ كَسْتَنِي رَهْبَةً
فَأَنَا صَمْتُ نَحْوٍ.. وَاحْتِشَامُ
أَذْنُو مَنْكَ.. وَالدَّرْبُ ازْدِحَامُ

وتناءً عنك.. والشوقُ التحامُ

مثلنا السفن الغريبات..
إذا الريحُ حدراناً على الأفق ضحاًمُ
وتصايحناً..
ولكن الرؤى انطفأتُ
وانهارَ في الصمتِ الكلامُ

بيروت ١٩٦٩/١٢/٢٥

ملك أو كتابة (*)

(مختارات)

بيننا خائنٌ يا رفيقُ
أنا أو أنت..
فلنقترعْ قبل بدء الطريقِ

ملكٌ أو كتابة

تصدأ الصورُ المعدنية مثقوبةً في مضاجعها

(*) شرق الشمس غرب القمر، مشورات المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط، الطبعة الأولى ١٩٨٧، (ص ١٥٦-١٦٦).

كل وجه قبيلته فوقه
كل وشم على مغمصين احتفال
ذروة النقص في ذروة الاكمال
لا نبي ولا ملك
أنت عصف المحارث وخذك
أية فاجعة أن تكون المغني وحذك
في ذروة النقص أو ذروة الاكمال
ويد الله تسكب إبريقها
عطشاً في التضاريس
والأرض طاولة تخذت شكلها:
ملك أو كتابة



ليس ثمة ما يجعل الموت في الفجر
أجمل منه إذا انتصف الليل
موتك كان الولادة..
هل طيبتك الزيوت العتيقة
حتى تفاوحت في حمرة القيظ!
لا ليس ثمة رائحة في زهور القرنفل
ثمة رائحة في نقوش الخلاجيل
والزبد الأصفر المتخثر تحت العباءات
والقبعات المليئة بالدم والنفط..
في أي برج ولدت؟
إذن برحلك الرمل
كوكب عصر التهافت في الأفق العربي السعيد



حائط الغيم يصعد معزضاً حائط الغيم
والقوس يبرق في الهضبات البعيدة
والرعد ملء الأكف التي أمسكت بالمداميك
ها قد مشى الرملُ
فوق الحقول التي زرعتها يداك
هو الرملُ يمشي هناك
أم العمرُ تطفو عليه شخصوس الكوايبسُ
«عيد السيادة..»

ذكرى اغتصاب فلسطين»

«عيد فلسطين

ذكرى المعاهدة البربرية»

«عيد الصعود»

«عيد الهبوط»

ويوم الصيام

ويوم الضحية

ومات الرسولُ

وقام المسيحُ

وأعشبت العباتُ السنية

وقال المطارنة الطييون

وأفتى ابنُ مالك والشافعية

وهذا انقلابٌ لأجل القضية

وآخرُ أيضاً، لنفس القضية

وكأسُ نبيذٍ لمجدٍ يهودا

وكأسان في صحة المجدلية

وعامٌ على إثره ألفُ عام

وخارطة الدولة العربية

ممرغة في بقايا حطام
قوائمه النظم العنصرية
فهاتيك رايتها جاهلية
وتلك عباؤها هاشمية
وأخرى تميل إلى الماركسية
ورابعة تعشق الناصرية
وتنطق باللغة الفستقية
وتسقط كل رفاع البيادق
منهكة في حروب الكلام
وطار الحمام
وحط الحمام
وفي البال فسقية من رخام
ومحظية مثل بدر التمام
وعين جلالته لا تنام
ويا قلبي مني عليك السلام

لا.. لَيْسَ لِبْنَان (*)

.. لمن إذن نصب الموتى سواعدهم
فوق الجحيم...!

لا... لا تَقُلْ دخلوا في الموتِ أو رحلوا
هناك من أَمَرَ الأبطالَ فانتقلوا..
هناك لبْنانُ، والأرضُ التي غضبتُ
لوقع أقدام من خانوك يا جبلُ
هناك إرثك في الأرواح حيث سَرتُ
أرواحُ من ملكوا الدنيا ومن شغلوا
هنالك القدسُ.. يا قدسَ النبوةِ ها
قد كان ما كان، مما سَطَرَ الأزلُ
لكن سكانَ برج الصخر تدرك أن
البحر آتٍ.. وأن الموجَ متصلُ
سألتُ نفسي لما جئتُ مختلطاً
أكاد أخلق في ذاتي وأرتحلُ
مَاضِيٍّ بمجدٍ قديمٍ النقش أحمله
على ذراعيٍّ مَيْتاً، حيثُ أرتحلُ
ودارتي قطعةً من صخرةٍ سقطت
من نجمةٍ لم نزل في الأفق تشتعلُ
وبي من الهمِّ، ما بالكونِ من عربٍ
ضاقَت بهم فُلُواتُ التيهِ فاقتلوا
أنا الشقيُّ بهم.. لم يبقَ في دمهم

(*) شرق الشمس غرب القمر، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط، الطبعة الأولى ١٩٨٧، (ص ٧٢-٧٦).

من عزة النفس إلا النفط والعِللُ
أنا الشقي بأحبابي، وإن ييسوا
كمثل ما تيس الأيَّامُ أو أفلوا
فقيم أزهر اغتراباً عنهم.. وأنا
كل الذين علّوا في الأرض أو سفّلوا
وفيم أستنهضُ الأمواتَ معتذرا
ما دام تاريخُ أجدادي هو البطلُ
غفوت.. لم أغف: مثل النهر ساجحةً
أسماكه.. وهو في استغراقه ثملُ
نأيت.. لم أنا: كأن الموت يلبسني
حيّاً.. ويلصق في عمري وينفصلُ
بكيّت.. لم أبك: مرّت غيمة فسقت
غصناً من الورد يدنو ثم لا يصلُ
صرختُ والدمُ في راحاتٍ من شربوا
ولحمُ لبنانٍ في أشداقٍ من أكلوا
لمن إذن نصّب الموتى سواعدهم
فوق الجحيم، وشبّوا فيه واكتهلوا
وفيم أطلقَ طفلَ جسمه قمراً
من القذائف، والتاريخُ مُذهلُ
وغاصَ في وطن كالحلم تحرسه
عدالةُ الله فوق الأرض والمُثلُ
لبنان.. لا ليس لبنان الذي صنعوا
بالأمس أو قسموه اليوم واحتفلوا
لا ليس لبنان عرش الطائفي إذا
استقوى.. وألعوبة الحكام إن عدلوا
لا ليس لبنان تلك الملتصقات على

الحيطان، تنزرو جراحاتٍ وتندملُ
وليس لبنان هذا الليل يغسل عينيهِ
.. بذبح ضحاياه.. ويكحلُ..
لبنان رؤيا نبواتٍ مقدسة .
تظل في الكون مثل الكون يكملُ
فلتستيقِ وخُدهُ الأديانِ خالقها
إلى الوجود.. وتحصدُ زرعها الرسلُ

باريس ١٩٨٤

محمود درويش

(١٩٤١ -)

ولد محمود درويش في ١٣ آذار (مارس) سنة ١٩٤١، في قرية «البروة» التي تقع شرقي عكا، على مسافة ٩ كيلومترات منها. سنة ١٩٤٨ احتلتها إسرائيل وطردت سكانها وهدمتها، فتشرد سكانها وأصبح قسم منهم لاجئين. كان الشاعر واحداً منهم مع عائلته - المؤلف من ثمانية أبناء: خمسة صبيان، وثلاث بنات، وهو الابن الثاني في الأسرة - التي نزحت إلى لبنان. ثم ما لبث أن ترك لبنان وعاد إلى فلسطين، ولكنه لم يجد قريته، فسكن في قرية «دير الأسد»، وهكذا تحول من «لاجئ» إلى «متسلسل» في وطنه، يعيش بطريقة غير شرعية. وهو يحدثنا عن طفولته في مقابلة أجرتها معه مجلة «الآداب» نشرت في شهر نيسان (إبريل) سنة ١٩٧٠، ينقلها رجاء النقاش^(١):

«كنت ابناً لأسرة متوسطة الحال، عاشت من الزراعة. عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة... وإني أذكر كيف حدث ذلك... أذكر ذلك تماماً: في إحدى ليالي الصيف التي اعتاد فيها القرويون أن يناموا على سطوح المنازل، أيقظتني أمي من نومي فجأة، فوجدت نفسي مع معات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا، ولم أفهم شيئاً مما يجري. بعد ليلة من التشرد والهروب وصلت مع أحد أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين. تساءلت بسذاجة أين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة: لبنان...»

«يخيل إليّ أن تلك الليلة وضعت حداً لطفولتي بمتهى العنف، فالطفولة الخالية من المتاعب انتهت. وأحسست فجأة أنني أتمني إلى الكبار. توقفت مطالبي،

^(١) رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، طبعة ثالثة ١٩٧٢.

وفرضت عليّ المتاعب. منذ تلك الأيام التي عشت فيها في لبنان لم أنسى، ولن أنسى إلى الأبد، تعرفي على كلمة الوطن، فلأول مرة وبدون استعداد سابق كنت أقف في طابور طويل لأحصل على الغذاء الذي توزعه وكالة الغوث «وكالة إغاثة اللاجئين الفلسطينيين». كانت الوجبة الرئيسية هي الحبة الصفراء. وهنا استمعت لأول مرة إلى كلمات جديدة، فتحت أمامي نافذة إلى عالم جديد: الوطن، الحرب، الأخبار، اللاجئين، الجيش، الحدود، وبواسطة هذه الكلمات بدأت أدرس وأفهم وأتعرّف على عالم جديد، على وضع جديد... حرمني طفولتي.»

«كنتُ لاجئاً في لبنان. وأنا الآن لاجئ في بلادي. الآن، عندما أتحدث إليك، وأنا في الثامنة والعشرين من العمر، فإنني قادر على تقييم تلك الفترة. إذا أجريناً مقارنة بين أن تكون لاجئاً في المنفى وبين أن تكون لاجئاً في الوطن، فقد خبرت النوعين من اللجوء، فإننا نجد أن اللجوء في الوطن أكثر وحشية. العذاب في المنفى والأشواق وانتظار يوم العودة شيء له ما يبرره... شيء طبيعي. ولكن أن تكون لاجئاً في وطنك، فلا مبرر لذلك، ولا منطق فيه.»

في قصيدته «جواز سفر» التي نثبتها من بين القصائد التي اختارناها له، يعبر محمود درويش عن مرارة التناقض بين انتمائه هو وأهله منذ أجيال وأجيال إلى أرض فلسطين وبين حرمانه من «الجنسية»، في هذا الوطن، حيث يعتبره الإسرائيليون غريباً ولاجئاً في أرضه كما يعتبرونه «غير جدير» بأن يحصل على «باسبور» تتحدد فيه جنسيته.

وهو يقول في كتابه «يوميات الحزن العادي»^(١): «أيهما أكثر إيلاماً: أن تكون لاجئاً في أرض سواك أم أن تكون لاجئاً في أرضك.»

عانى الشاعر من التشرد والملاحقة والسجن ما عانى. دخل محمود درويش سجون إسرائيل أكثر من مرة. كانت المرة الأولى سنة ١٩٦١، وكان محمود قد انتقل من قرية «الجديدة»، حيث تقيم أسرته، ليعيش وحده في مدينة حيفا سنة ١٩٦٠ بعد أن أتمّ تعليمه الثانوي. وكان اعتقال البوليس الإسرائيلي له في المرة

^(١) مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣، الطبعة الثالثة ١٩٨١، (ص ٣٩).

الأولى سنة ١٩٦١ بدون سبب، وقد تمّ القبض على الشاعر في مسكنه. دخل محمود، بعد القبض عليه، سجن «الجلمة» قرب مدينة الناصرة، وهي إحدى المدن العربية الكبيرة في الأرض المحتلة. وقد بقي محمود في السجن أسبوعين بدون أي محاكمة. كان يعيش داخل السجن في «عنبر» واحد مع أربعين من المتهمين كلهم من العرب، وكان الجميع ينامون على الأرض. وكان عمر الشاعر آنذاك عشرين سنة... يقول محمود درويش عن هذه التجربة الأولى مع السجن: «إن السجن الأول مثل الحبّ الأول لا يُنسى». جاء السجن الثاني لمحمود درويش سنة ١٩٦٥، كان الشاعر قد سافر من حيفا إلى القدس بدون تصريح، حيث ينبغي على كل عربي في الأرض المحتلة أن يحمل تصريحاً خاصاً، إذا أراد أن ينتقل من مكان إلى مكان. وقد بدأت قصة محمود درويش في الاعتقال هذه المرة عندما عقد الطلبة العرب في الجامعة العبرية أمسية شعرية، وذهب محمود من حيفا إلى القدس للاشتراك في هذه الأمسية. وهناك ألقى قصيدته الطويلة المعروفة «نشيد الرجال»، وهي القصيدة التي نشرها بعد ذلك في ديوانه الثالث «عاشق من فلسطين». وما بين ١٩٦٥ و ١٩٦٧ سُجن الشاعر مرّة ثالثة، عندما حامت حوله شبهة النشاط المعادي لإسرائيل. في هذه المرة انتدبت له المحكمة أحد المحامين، وحاول المحامي أن يقول إنه يعتذر باسم محمود درويش عن المخالفة التي ارتكبها الشاعر، ويعدّ بالألا يكرر الشاعر هذه المخالفة. سأل القاضي محمود درويش عن رأيه فيما يقوله المحامي، فأجاب الشاعر: «بأن المحامي يعبر عن وجهة نظره، ولكنني لا أعترف بما يقول، ولن أردد هذا القول أو أؤيده أبداً». حكمت المحكمة على الشاعر بغرامة قدرها مئتا ليرة إسرائيلية.

استرسلنا في سرد محطات بارزة من سيرته، لما لذلك من تأثير في شعره.

شاعريته:

يقول رجاء النقاش^(١):

«لقد استطاع محمود درويش أن يصل إلى توازن دقيق واضح بين

^(١) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، (ص ١٢٣-١٢٥).

«الموسيقى الخارجية» و«الموسيقى الداخلية»... فصول قصيدته مسموع، وهو بذلك يتخلص من ذلك الخفوت الموسيقي والفقر النغمي، الذي نلاحظه في عدد غير قليل من نماذج الشعر الجديد، والذي يدفع النقاد إلى وصف هذه النماذج بأنها «ثرية»... أي أنها قريبة إلى النثر بقدر بُعدها عن الشعر. ولكننا بالنسبة لشعر محمود، نحسّ بموسيقى هذا الشعر إحساساً واضحاً، على أن محمود درويش كصاحب موهبة أصيلة، يستطيع أن يتنبه في اللحظة الفنية المناسبة، إلى أن الموسيقى في القصيدة لا ينبغي أن تعلق إلى حد الضجيج والصخب، بحيث تفقد عنوبة الهمس وقدرته على النفاذ إلى القلب والتأثير على الوجدان... إن محمود درويش في كثير من قصائده يوازن بالفن والإحساس الوجداني الصادق بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، ويجعل من قصيدته عملاً فنياً مسموعاً بالأذن والقلب معاً. نستطيع أن نتبين القدرة الموسيقية الواضحة عند محمود درويش دون عناء كبير... نستطيع أن نلمسها في أي قصيدة نختارها دون بحث طويل أو تردد. لنقرأ على سبيل المثال هذه المقاطع من قصيدة محمود درويش عن الشاعر الأسباني العظيم جارثيا لوركا الذي قتله الفاشست من أنصار فرانكو، خلال الثورة الأسبانية سنة ١٩٣٦:

عازف الجيتار في الليل يطوف الطرقات

ويغني في الخفاء

وبأشعارك يا لوركا، يلمُّ الصدقات

من عيون البؤساء

نسي النسيان أن يمشي على ضوء دميكَ

فاكتست بالدمِّ سماتُ القمرِ

عن أناشيد الغجر.»

المرحلة الأولى هي مرحلة الطفولة الفنية، ويمثلها ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة»، وقد صدر هذا الديوان سنة ١٩٦٠، وكان عمر الشاعر تسعة عشر عاماً. يقول محمود درويش نفسه عن هذا الديوان: «إنه ديوان لا يستحق الوقوف أمامه. كنت في سنتي الدراسية الأخيرة، وكان الديوان تعبيراً عن محاولات غير متبلورة.»

إن أهمية ديوانه الأول أنه يعطينا فكرة عن بداياته الشعرية، فهو يمهّد لديوانه التالي «أوراق الزيتون»، الذي صدر سنة ١٩٦٤، والذي خطا فيه الشاعر خطوات واسعة نحو التضج الشعري.

وإذا تركنا ديوان «أوراق الزيتون» نجد أن محمود درويش ينتقل بعد ذلك إلى مرحلة جديدة، هي أنضج مراحل الفنية على الإطلاق، وهي تلك التي تتمثل على أفضل صورة في دواوينه الثلاثة: «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦)، «آخر الليل» (١٩٦٧)، و«العصفور تموت في الجليل» (١٩٧٠). محمود درويش هنا يزداد قدرة على التعبير، ويكتشف أفضل مواهبه وأكثرها عمقاً وأصالة. إنه يصل هنا إلى القدرة على «الإيحاء». هذه القدرة الفنية تحل محل التعبير المباشر الصريح المكشوف، والإيحاء الفني أكثر تأثيراً على القلب من التعبير المباشر، كما أنه أغنى في قيمته الفنية من هذا التعبير المباشر أيضاً.

في هذه المرحلة يتأثر محمود درويش تأثراً واضحاً بالشعر الجديد وأعلامه من الشعراء العرب المعاصرين، كالسيّاب، البيّاتي، عبد الصبور، حجازي، أدونيس، حاوي وغيرهم.

في هذه المرحلة الجديدة من فن محمود درويش نلتقي عدداً من الخصائص الفنية البارزة:

أولى هذه الخصائص أن محمود لم يعد، إلّا في القليل النادر، يعبر عن تجاربه تعبيراً مباشراً، بل إنه هنا يلجأ إلى الرمز، والأساطير، والقصة الشعرية للتعبير عن تجاربه المختلفة. على أن محمود درويش، رغم لجوئه إلى الرموز والأساطير والقصص الشعرية في بناء قصائده، فإنه لم يفقد وضوحه الفني، ذلك لأنه شاعر مرتبط بالجماهير العربية في الأرض المحتلة، وهو يريد لشعره أن يصل إلى هذه الجماهير ويُسّهم في التعبير عنها.

على أن هناك سبباً آخر يشير إليه محمود درويش، ويقف وراء لجوئه إلى الرمز في شعره، وذلك هو محاولة التعبير عن تجاربه بعيداً عن سطوة الرقابة السياسية الإسرائيلية. إن الرمز — كما يقول محمود درويش نفسه — يعتبر هنا نوعاً من التحايل الفني في تصوير الواقع وتخطي الرقابة السياسية الإسرائيلية.

إن كل شعر محمود درويش يتصل بموضوع أساسي واحد، هو وطنه وجرحه فلسطين.

الرموز المختلفة التي لجأ إليها محمود درويش تساعد الفنان الشاب على الوصول بشعره إلى درجة عالية من التأثير الوجداني والفني... دون أن تجعل من شعره عالماً معتماً قائماً بعيداً عن الفهم.

كذلك نجد في شعره الحوار، أي وجود أكثر من صوت في القصيدة. همُّ الشاعر الدفاع عن وطنه وشعبه، لذلك فهو يؤمن بالإنسان، فهو محور كل شيء. من هنا، نجد في شعره خيطاً من الصوفية. فهو متصوف من أجل قضيته. وهو لم يصف الطبيعة في شعره من أجل الوصف، كما يفعل بعض الشعراء الذين يكتفون بتصوير مجاليها. يقول رجاء النقاش^(١):

«فمحمود درويش لم يتخذ من الطبيعة في شعره موضوعاً مستقلاً، ولم يجعل منها غاية جمالية يستغلها في فنه الشعري: مصوراً لها مفتوناً بها، معبراً عما فيها من عناصر متناسقة، أو غير متناسقة. فالموضوع الأول والأكبر عند محمود درويش هو تجربته الإنسانية الوطنية. من خلال هذه التجربة تتحدد نظرتة إلى سائر الموضوعات الأخرى. على رأس هذه الموضوعات التي يستغلها محمود درويش استغلالاً فنياً كبيراً للتعبير عن تجربته تقف الطبيعة في المقدمة. إن كل شعر محمود درويش تقريباً، ينبع أولاً وأخيراً من تجربته كفلسطيني عربي عاشق لوطنه، متأثر إلى حدّ بالغ العمق والحرارة والحدة، بمأساة هذا الوطن. لقد نطق محمود درويش بالشعر عندما أحس بالمأساة الفلسطينية، ولمسها بوجدانه وعقله معاً. هزته المأساة هزاً عنيفاً، وملأت عليه يقظته ورؤى نومه، وهاله ما فيها من عنف وقسوة، فأصبحت مشاعره تغلي برفض ما جرى من ناحية، وبالإصرار على تحقيق العدل الكامل بالنسبة لهذه القضية المظلومة في نفس الوقت.

هذه هي نفسية محمود درويش التي يصدر عنها كل إنتاجه الفني الغزير

الخصب.

(١) المصدر السابق، (ص ١٦٨-١٦٩).

فالرؤية الوجدانية الأساسية عند محمود درويش، هي رؤيته لمأساة وطنه، وهي الرؤية التي تسيطر عليه سيطرة كاملة، والتي يرى من خلالها كل الموضوعات الأخرى، وعلى رأسها «الطبيعة». فهو يستخدم الطبيعة في شعره ليعبر عن خيالاته عن شيء أبعد منها، هو رؤيته الخاصة لمأساة الوطن والإنسان، وهي الرؤية التي تسيطر عليه تمام السيطرة.

ثمّ نتقل إلى موضوع الحبّ عند محمود درويش:

«محمود درويش شاعر عاطفي بالمعنى العميق لهذه الكلمة. هو شاعر تنبع موهبته من محبة الحياة وعشق الجمال في الطبيعة والإنسان، وليس شاعراً تنبع موهبته من «الكراهية»، أو «النقمة»، أو «اليأس»... إن شعر محمود درويش شعر غني بالعاطفة الإنسانية في كثير من قصائده، بل في كثير من أبياته، والحقيقة أن محمود درويش من أغنى شعراء العاطفة في تاريخ الشعر العربي كله... وهو يعبر عن العاطفة... عاطفة الحبّ، تعبيراً جديداً ومتنوّعاً ومبتكراً في صوره وخيالاته المختلفة... إنه عاشق من الدرجة الأولى إذا صح التعبير... يملأ العشق قلبه بالعواطف الخصبة الحارة، وهي عواطف تفيض من هذا القلب على كل قضية أخرى تتصل بحياة الشاعر أو بفكره.

على أن العاطفة في شعر محمود درويش ليست عاطفة مجردة، لأنها ترتبط كل الارتباط بالقضية التي يعيش معها في كل لحظة من حياته، وهي قضية وطنه. كما أن هذه العاطفة تتأثر كل التأثر بالجوّ الخائق التعيس الذي تعيش فيه الأقلية العربية داخل الأرض المحتلة، فالحبّ في شعر محمود درويش هو زهرة يحيط بها كثير من الشوك.

يقول محمود درويش لحبيته في قصيدة عنوانها «قصائد عن حبّ قديم»^(١):

تشهيتُ الطفولة فيك

مذ طارت عصافير الربيع

تجرّد الشجر

وصوتك كان، يا ما كان،

^(١) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧، (ص ٢٢١-٢٢٢).

يأتيني من الآبار أحياناً
وأحياناً ينقطه لي المطرُ
نقياً هكذا كالنار
كالأشجار.. كالأشعار ينهمرُ..

إنه شاعر قضية، شاعر مأساة، شاعر «جرح لا يساوم»، ولذلك فالحبّ عنده مرتبط كل الارتباط بوطنه وقضيته، وهذا الارتباط لا يقلل من الحبّ، بل يجعله عميقاً ومؤثراً إلى أبعد حدّ، فهو في النهاية حبّ محروم، وهو حبّ محرم أيضاً، فليس في حياة الأرض المحتلة فرصة طبيعية لحبّ طبيعي ناجح، فكل إنسان عربي في هذه الأرض معرض للاضطهاد والموت في أي لحظة... فالحبّ هنا عصفور مطارّد بألف بندقية، فهو ينتقل مضطرباً من غصن إلى غصن يبحث عن مأمن، قد لا يجده على الإطلاق.

محمود درويش كثيراً ما يمزج بين «الحبيبة» و«الوطن» ويجعل منهما شيئاً واحداً... كثيراً ما يتحدث عن الحبيبة، ثم يقوده الحديث إلى فلسطين وجرحها، وأحلامها أيضاً. لقد وصل محمود درويش، في تعبده الفني عن تجربته العاطفية، إلى درجة عالية من الإحساس العميق بأن كل لحظة حبّ يحسّ بها نحو فتاته هي في نفس الوقت لحظة عاطفة من أجل الأرض المحروقة، لأن الحبيبة دائماً تذكّره بالوطن... بل إن الحبيبة هي الوطن في نفس الوقت:

«ما الذي يجعل الوطن

بين عينيك أجملاً؟

والأساطير والزمن

تتمناك منزلاً؟»

وهو يعبر عن الربط بين الحبّ «حبّ المرأة»، وقضيته الوطنية «حبّ الوطن»، فيقول في مقابلة معه نشرتها مجلة «الطريق»:

«إنني أكتب في هذه الفترة عن الحبّ، الذي يولد وسط قضية، فيجمل ملامحها ويصبح جزءاً لا يتجزأ منها. أريد أن أكسر الحائط الذي يفصل بين عاشقين وبين الشارع، فالعاشقان ليسا عاشقين فقط، ولكنهما ضحية واحدة،

وأمل واحد، وكفاح واحد. لقد تحدثنا كثيراً عن التحام الخاص بالعام. ولكن هذه الظاهرة أصبحت تأخذ شكلاً تلقائياً عندي، خاصة في الأغاني التي أكتبها الآن. إن طعم العلاقات بين العاشقين يحمل مذاق الواقع الخشن.»

يُخلص رجاء النقاش^(١):

«خلاصة ما يمكن أن نقوله بعد هذه الرحلة مع محمود درويش، ومن خلال المجموعات الشعرية التي أصدرها حتى الآن هو أنه تأثر في تكوينه الفني والفكري بعدة عوامل منها:

أولاً: العقيدة الاشتراكية التي خلقت فيه نزعة إنسانية عميقة، وفتحت أمامه آفاقاً واسعة يطل منها على ثورة الإنسان المعاصر ضد الظلم والاستغلال... لقد ساعدته هذه العقيدة الاشتراكية على النضج المبكر والتفتح والفهم الصحيح لمشاكل الإنسان والمجتمع.

ثانياً: عقيدته القومية... فهو عربي مؤمن بعرويته كل ذلك في غير ما تعصب أو استعلاء أو محاولة للرد على المأساة التي يعيشها العرب في فلسطين بأفكار عنصرية مليئة بالحقق والكرهية للشعوب الأخرى... إنه عربي إنساني يطلب العدل والخلاص من الظلم والقضاء على الاستغلال.

ثالثاً: شعر محمود درويش ليس وليد التأمل الشخصي والحجرات المغلقة، فهو شاعر مرتبط بالناس... بمشاكلهم وقضاياهم، وكثيراً ما ألقى قصائده على الجماهير، وأحسن دائماً أن الكلمة لا معنى لها «إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت»، فشعره كله يحمل نبضاً صادقاً هو ثمرة الاتصال بالناس والمحبة الغامرة لهم، والمشاركة الصادقة غير المفتعلة لآلامهم وظروفهم المختلفة، التي هي آلام محمود درويش، وظروفه في نفس الوقت.

رابعاً: من ناحية الثقافة الفنية استطاع محمود درويش أن يكون نفسه تكويناً ثقافياً ممتازاً ومتكاملاً، فمحمود درويش وثيق الصلة بالثقافة العربية القديمة،

(١) المصدر السابق، (ص ٣٠٦-٣٠٧).

ووثيق الصلة بالثقافة العربية المعاصرة، يتابعها بأمانة ودأب ويتأثر بتياراتها المختلفة، ولذلك لا يبدو محمود درويش ظاهرة منفصلة عن التطورات الأدبية العربية... بل نجد أنه قد تأثر بحركة الشعر الجديد واستفاد منها فائدة واسعة، وأضاف إليها في نفس الوقت إضافات حقيقية. أما ثقافته العامة فقد امتدت إلى الأدب العالمي عن طريق اللغة الإنجليزية واللغة العبرية، التي يجيدها ويقرأ بها ما يترجمه الإسرائيليون من الأدب العالمي.»

تولى محمود درويش رئاسة تحرير مجلة «الكرمل». وفي بعض افتتاحياتها يتعرض لقضية الشعر ولوظيفة الشاعر العربي المعاصر، فيقول في افتتاحية صدرت في خريف سنة ١٩٨٣:

«لذلك، نطالب أنفسنا بتحمل كل تبعات اللقاء مع بُعْدنا العربي. ونطالب أنفسنا بمراجعة كل ما هو قابل للمراجعة في مسيرة مرحلة كاملة من تاريخ نشاطنا، يبدو أنها وصلت إلى حلقة تحتاج إلى الانعطاف. ونطالب أنفسنا بالصبر على التفكير الصعب في وسائلنا وأخلاقنا، في علاقتنا بأنفسنا وبالأمة، في التوازن الدقيق بين عربيتنا وفلسطينيتنا، بين السلاح والفكر، بين الحلم والشعار، ونتساءل عما إذا كنا قادرين على الاستمرار في استعمال لغة قديمة للتعامل مع واقع جديد، وهل نستطيع التمييز بين الخيمة والدولة، بين المقاتل والشرطي، بين السفارة والعمل السري... باختصار، نحن نطالب أنفسنا بالتغيير وبالتغيير في خدمة خط التطور لا التدهور. نطالب أنفسنا بتكيف لا يكسرنا ولا يعصرنا، فليس في وسعنا أن نواصل هذا النمط من التشابه والبراكينُ تتفجر. نتساءل عن حسابات المواجهة مع ظرفنا العربي المائل إلى السكينة ونتساءل أيضاً عن حسابات الانحناء...»

وهو يقول في افتتاحية عدد آخر صدر في صيف سنة ١٩٨٢، منتقداً الشعر العربي الذي ينظم، فيقول:

«إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمّي المتهور ليس شعراً. ليس شعراً إلى حدّ يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن، مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمحّته، يزدريه، ولا يفهمه. إذ كيف تسنى لهذا اللعب

العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث، ويفرّبها عن وجدان الناس، إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية...؟ لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر، لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض، وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوّش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً.»

يخشى محمود درويش على الشعر الحديث، كحركة، من شعر اللاقول هذا الذي خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية، وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية: «قد نهديء من روع الناس بالإشارة إلى أن تاريخ الشعر حافل بالتطاول والادعاء، لولا أن تراكم الركاكة واللاشيء وضباع المفاهيم الخاصة بالشعر الحديث، قد أضاعت من الناس مفاتيح القراءة والتمييز، وبخاصة أن الشعر العربي الحديث لم يحقق بعد شرعيته الشعبية.»

محمود درويش، هو شاعر فلسطين، شاعر الأرض المحتلة، شاعر المقاومة. يسكن القصيدة ويشيد وطناً من الشعر، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية، يسطر أرضه ويرفع سماءه، يشكّل تضاريسه وينفخ فيه مناخه الآسيوي الحار ونسائم لياليه البحرية، فتتشكّل السطور دروباً ومنازل، والكلمات حصى وفترات تراب، وتنجسد القصيدة - الأرض، بقدسها، وجليها، بتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالي العنب في قراها النائية. يبرز فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعرير بغير جسد، تلتقي الدروب بين السطور رأس سرحان يتدحرج إلى هوة بلا قرار، تتعثر بكفوف ليس لها أصابع، وبأشلاء تبيين بالكذ أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية. تصعد معه الكرملة فترى البحر يتحول عنكما، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة.

لا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفر منه، وتسقط في جيوب الفاتحين، لأن الوطن ليس جغرافيةً فحسب، وإنما هو كذلك حالة ذهنية؛ فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها

في الذاكرة. ووسيلته هي اللغة؛ وحركته في الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التداعي. إنه يركز على الزمان والمكان.

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقاً افتراضياً إلى ما هو مادي؛ فالأرض عنده لا تحدّ بحدود الأرض ذاتها، أي حدودها الفعلية على الخريطة، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية كما أشرت من قبل، لها امتدادات لا نهائية في المطلق.

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية، لأن اليومي محبط وممزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها كما قلت، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطنٍ مُستَلَب، عناصرها شذراتٌ من مرايا مهشمة ومبعثرة في ماضٍ ناءٍ غائرٍ في الذاكرة، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفئ، لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة في حاضر ميت، أو يكاد يموت، على حين تبدو نذر المستقبل قائمة^(١).

وهو يقول في قصيدة عنوانها «جبين وغضب»^(٢):

وطني...! يا أيها النسرُ الذي يُغَمِّدُ منقارَ اللهبِ

في عيوني

أين تاريخ العرب؟

كل ما أملكه في حضرة الموت:

جبينٌ وغضبٌ

وأنا أوصيتُ أن يُزَرَعَ قلبي شجرة

وحبيبي منزلاً للقبرة

وطني، إنا ولدنا وكبرنا بهراجك

وأكلنا شجرَ البلوط...

كي نشهدَ ميلادَ صباحك

أيها النسرُ الذي يرسف في الأغلال من دون سببٍ

(١) راجع اعتدال عثمان، إضاءة للنصر، دار الحديث - بيروت، طبعة أولى ١٩٨٨، (عن محمود درويش وآخرين).

(٢) محمود درويش، آخر الليل، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة عشرة ١٩٩٣، (ص ٧٣-٧٤).

أيها الموت الخرافي الذي كان يُحَبُّ
لم يزل منقارُك الأحمرُ في عيني
سيفاً من لُهبٍ..
وأنا لست جديراً بجناحِك
كلُّ ما أمْلِكُكُ في حضرة الموت:
جبينٌ... وغضبٌ!

كما عمل الشاعر على تحرير وطنه، عمل كذلك على تحرير القصيدة العربية من النمطية التي غرقت فيها، وتطويرها والسعي إلى خلق توازن بين اتجاهين، هما السلفية المفرقة في إنكار التطور التاريخي الذي نعيش فيه، ومسار آخر هو المسار الفوضوي العدمي الذي يقترح على القصيدة باباً واحداً للمعاصرة، وهو أن تنقطع عن تاريخها، كما يقول في تصريح له.
بيد أن الشاعر في دواوينه الأخيرة راح يمعن في السريالية ويُدخِلُ شعره في دهاليز الغموض والإبهام، كمثله قوله:

- ولو كان عمري معي لا تنظرتك خلف زجاج الغياب (وردٌ أقل).
- يرفو الحمام فوق ساحاتِ غرناطي ثوب هذا النهار (أحد عشر كوكباً).
- هذا زمان المعادن، من قطعة الفحم تبرز شبانيا الأقوياء (أحد عشر كوكباً).

ولكن، لا مشاحة في أن محمود درويش هو أبرز شعراء فلسطين الذي اختزل وطنه في اسمه، وبات رمزاً من أهم رموزه.

جواز سفر (*)

لم يعرفوني في الظلال التي
تمتص لوني في جواز السفر
وكان جرحي عندهم معرضاً
لسائح يعشق جمع الصور
لم يعرفوني، آه... لا تتركي
كفي بلا شمسي،
لأن الشجر
يعرفني..

تعرفني كل أغاني المطهر
لا تتركي شاحاً كالقمر!

كل العصفير التي لاحقت
كفي على باب المطار البعيد
كل حقول القمح،
كل السجون..
كل القبور البيض
كل الحسد..
كل المناديل التي لوحت
كل العيون
كانت معي، لكنهم

(*) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧، (ص ٥٧٠-٥٧٣).

قد أسقطوها من جواز السفر!

♦ ♦ ♦

عارٍ من الاسم، من الانتماء؟
في تربة ريتها باليدين؟
أيوبُ صاح اليوم ملء السماء:
لا تجعلوني عِرة مرتين!

♦ ♦ ♦

يا سادتي! يا سادتي الأنبياءُ
لا تسألوا الأشجار عن اسمها
لا تسألوا الوديان عن أمها
من جبهتي ينشق سيفُ الضياءِ
ومن يدي ينبع ماءُ النهرِ
كل قلوب الناس.. جنسيتي
فلتُسقطوا عني جواز السفر!

بطاقة هوية(*)

سَجِّلْ!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف!
فهل تغضب؟

♦ ♦ ♦

سَجِّلْ!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية
أسلُّ لهم رغيف الخبز،
والأثواب والدفتر
من الصخر..
ولا أتوسَّلُ الصدقات من بابك
ولا أصفر
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب؟

♦ ♦ ♦

(*) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، (ص ١٢١-١٢٧).

سَجِّلْ!

أنا عربي

أنا إسمٌ بلا لَقَبٍ

صَبُورٌ في بلادٍ كلِّ ما فيها

يعيش بفُورَةِ الغُضَبِ

جنوري..

قبل ميلاد الزمان رستُ

وقبل تفتُّحِ الحُقبِ

وقبل السُرو والزيتونُ

.. وقبل ترعرع العُشْبِ

أهي... من أسيرة المحراث

لا من سادة نُحْبِ

وحدي كان فلاحاً

بلا حُسيبٍ.. ولا نُسبٍ!

يُعَلِّمُني شموخ الشمس قبل قراءة الكتابِ

وبيتي، كوخُ ناطورٍ

من الأعوادِ والقُصبِ

فهل تُرضيك منزلي؟

أنا إسمٌ بلا لَقَبٍ!

سَجِّلْ!

أنا عربي

ولون الشعر.. فحميُّ

ولون العين.. بنيُّ

وميزاتي:

على رأسي عقابٌ فوق كوفيّة
وكفّي صُلبَةً كالصخرِ..
تخمشُ من يلامسها
وعنواني:

أنا من قريةٍ عزلاء.. منسيّة
شوارعها بلا أسماء
وكلّ رجالها.. في الحقل والمجر

... ..

فهل تغضب؟

سَجِّلْ
أنا عربي
سلبتُ كروم أجدادي
وأرضاً كنتُ أفلحها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تترك لنا.. ولكلّ أحفادي
سوى هذي الصخور..
فهل ستأخذها
حكومتكم... كما قبلنا؟

إذن!

سَجِّلْ.. برأس الصفحة الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدٍ
ولكني... إذا ما جمعتُ
أكلُ لحمَ مقتصي

حَذَارِ... حَذَارِ.. مَنْ جَوْعِي
وَمَنْ غَضَبِي!!

صوت وسوط (*)

لو كان لي برج،
حبست فوق في جيب
وأطفأت السحاب..

لو كان لي في البحر أشعة،
أخذت الموج والإعصار في كفّي
ونومت العُباب..

لو كان عندي سلّم،
لغسّت فوق الشمس رابقي التي
اهزأت على الأرض الخراب..

لو كان لي فرس،
تركت عنانها
ولجمت حوذي الرياح على المضاب..

لو كان لي حقل ومراث،
زرعت القلب والأشعار
في بطن التراب..

لو كان لي عود،

(*) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة، (ص ١٤٧-١٥٢).

ملأتُ الصمتَ أسئلةً ملحنةً،
وسليتُ الصحابُ..

لو كان لي قَدَمٌ،
مشيتُ.. مشيتُ حتى الموت
من غابٍ لغابُ..

لو كان لي..
حتى صليبي ليس لي،
إني له،
حتى العذابُ!

— ماذا تبقى أيها المحكومُ؟
إنَّ الليلَ خيمَ مرةً أخرى..
وتنهفُ: لا أهابُ!

— يا سيداتي.. سادتي!
يا شائخينَ على الحرابِ!
الساقُ تُقطعُ.. والرقابُ
والقلبُ يُطفأُ — لو أردتم —
والسحابُ..

يمشي على أقدامكم..
والعينُ تُسملُ، والهضابُ
تنهار لا صحتهم بها
ودمي المملح بالثرابِ!
إن جفَّ كَرْمُكُمْ،
يصير إلى شرابِ!
والنبيل يسكب في الفرات،

إذا أردتم، والغراب..
لو شقتم.. في الليل شاباً
لكن صرتي صاح يوماً:
لا أهاب!

فلتجلدوه إذا استطعتم..
واركضوا خلف الصدى
ما دام يهتف: لا أهاب!

موسيقى عربية (*)

«ليت الفتى حَجَرٌ...»
با ليتني حَجَرٌ...

أكلما شَرَدْتُ عَيْنان
شَرَّدَنِي
هذا السحابُ سحاباً
كُلَّما حَمَشْتُ عصفورةً أفقاً
فَتَشْتُ عَنْ وَئِن؟
أكلما لَمَعْتُ جيتارةً
خَضَعْتُ

روحي لمصرعها في رَغْوَةِ السُّفْنِ

(*) عمود درويش، حصار لمذائح البحر، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى - تونس ١٩٨٤، الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٥، (ص ٧-٩).

أَكُلَّمَا وَحَدَّتْ أَثْنَى أَنْوْثَهَا
أَضَاءَنِي الْبَرْقُ مِنْ خَصْرِي
وَأَحْرَقَنِي!

أَكُلَّمَا ذُبَلْتُ خُبَيْرَةً
وَبَكَى طَيْرٌ عَلَى فَنَسٍ
أَصَابَنِي مَرَضٌ
أَوْ صِخْتُ: يَا وَطَنِي!

أَكُلَّمَا نَوَّرَ اللَّوْزُ اشْتَعَلْتُ بِهِ
وَكُلَّمَا احْتَرَقَا
كُنْتُ الدِّخَانُ وَمَنْدِيلٌ
تَمْزِقَنِي

رِيحُ الشَّمَالِ، وَمَحْوُ وَجْهِ الْمَطَرِ؟
لَيْتَ الْفَتَى حَجَرٌ
يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ...

إلى أمي (*)

أحنُّ إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولسنة أمي..
وتكبر في الطفولة
يوماً على صدر يوم
وأعشق عمري لأنني
إذا مُتُ،

أحجل من دمع أمي!

أحذيني، إذا عدت يوماً
وشاحاً لهدبك
وغطّي عظامي بعشب
تعمّد من طهر كعبك
وشُدّي وثاقي..
بخصلة شعر..
بخطِ بلّوح في ذيل ثوبك..
عساني أصير إلهاً
إلهاً أصير..
إذا ما لمستُ قرارة قلبك!

(*) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧، (ص ١٦٠-١٦٢).

ضعيني، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتَّوَرِ ناركُ..
وحبلَ غسيلٍ على سطحِ دارِكُ
لأنِّي فقدتُ الوقوفَ
بدون صلاةِ نهارِكُ
هرمتُ، فرُدِّي بحومِ الطفولةِ
حتَّى أشاركَ
صفارَ العصافيرِ
دربَ الرجوعِ..
لُعشَّ انتظارِكُ!

فهرس المصادر والمراجع

الكتب:

- ابن قتيبة، «الشعر والشعراء»، في جزأين، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٠.
- أبو ديب، د. كمال، «جذلية الخفاء والتجلى: دراسات بنوية في الشعر»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- أبو ريشة، عمر، «ديوان عمر أبو ريشة»، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١.
- أبو شبكة، الياس، «المجموعة الكاملة»، جمعه وقدم له وليد نديم عبود، في ثلاثة أجزاء، دار رواد النهضة - حونية (لبنان)، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- أبو ماضي، إيليا، «ديوان إيليا أبو ماضي»، دار العودة - بيروت (لا ت.).
- الأخطل الصغير، (بشارة عبد الله الخنوري)، «الأعمال الكاملة»، في خمسة مجلدات، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ١٩٩٨، جمع وترتيب وتقديم د. سهام أبو حودة.
- الأخطل الصغير، (بشارة عبد الله الخنوري)، «لغوى والشباب»، دار المعارف - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٣.
- الأخطل الصغير، (بشارة عبد الله الخنوري)، «شعر الأخطل الصغير»، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٢، الطبعة الثالثة ١٩٨٨.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «الآثار الكاملة»، المجلد الثاني، دار العودة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧١.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «المطابقات والأوائل» (صياغة نهائية)، دار الآداب - بيروت، طبعة جديدة ١٩٨٨.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «ديوان الشعر العربي»، اختاره وقدم له أدونيس، ثلاثة مجلدات، منشورات المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٤-١٩٦٨.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية»، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «الصوفية والسوريالية»، دار الساقي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «زمن الشعر»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢، الطبعة الثانية ١٩٧٨، الطبعة الخامسة ١٩٨٦، دار الفكر - بيروت.

- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «سياسة الشعر: دراسات في الشعرية العربية للعاصرة»، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «قصائد بدر شاكر السياب»، اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب - بيروت ١٩٧٨.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «كتاب الحصار» (حزيران ٨٢ - حزيران ٨٥)، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- أدونيس، (علي أحمد سعيد)، «مقدمة للشعر العربي»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١.
- الأمس، د. ناصر الدين، «محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن»، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦١.
- إسماعيل، د. عز الدين، «الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٦.
- أيوب، نبيل، «البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة»، المكتبة البولسية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- الأيوبي، د. ياسين، «فصول في نقد الشعر العربي الحديث: دراسة»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٩.
- البايطين، معجم الباطين للشعراء العرب المعاصرين، في ستة مجلدات، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- بحري، مصطفى الحبيب، «الشائبي، النفي المجهول»، دار البقعة العربية - دمشق ١٩٦٠.
- بدوي الجبل، (محمد سليمان الأحمد)، «ديوان بدوي الجبل»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨.
- بدوي، محمد، «البحيم الأرضي - قراءة في شعر صلاح عبد الصبور»، لطبعة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.
- بدوي، د. مصطفى، «مختارات من الشعر العربي الحديث»، دار النهار للنشر - بيروت ١٩٦٩.
- البردوني، عبد الله، «ديوان عبد الله البردوني»، المجلد الأول، دار العودة - بيروت ١٩٨٦.
- برهومي، خليل، «إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- الطل، د. علي، «شبح قايين بين أيدت سيتول وبدر شاكر السياب»، قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤.
- بقاعي، إيمان يوسف، «إلياس أبو شبكة والفردوس المشتهى»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- بقاعي، إيمان يوسف، «نازك الملائكة والتغيرات الزمنية»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- البقاعي، د. شفيق، «أدب عصر النهضة»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠.

- البقاعي، د. شفيق، «الأنواع الأدبية مناهب ومدارس» (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- البقاعي، فاروق، «الجهلاري ذكريات أيامي»، دار الفارابي - بيروت ومكتبة الثروة - بغداد ١٩٧٤.
- بلاطه، د. عيسى، «بدر شاكر السياب: حياته وشعره»، دار النهار للنشر - بيروت ١٩٧١.
- بن صالح، محمد، «لم يبق إلا الشعر: مقارنة حرة في المراحل الشعرية العربي من خلال محاولة رصد لتجربة البياتي»، سراس للنشر - تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- البياتي، عبد الوهاب، «تجربتي الشعرية»، منشورات نزار قباني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨.
- البياتي، عبد الوهاب، «النار والكلمات - شعر»، دار الكاتب العربي - بيروت ١٩٦٤.
- البياتي، عبد الوهاب، «بستان عائشة»، دار الشروق - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- البياتي، عبد الوهاب، «ديوان عبد الوهاب البياتي»، في ثلاثة أجزاء، دار العودة - بيروت ١٩٧٢.
- البياتي، عبد الوهاب، «سيرة ذاتية: القيثارة والذاكرة»، منشورات البزّاز - لندن، الطبعة الأولى ١٩٩٤.
- البياتي، عبد الوهاب، «كنت أشكو إلى المحمر»، حوارات شوقي يزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- البياتي، عبد الوهاب، «مملكة السنبلة»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- بيضون، حيدر توفيق، «صلاح عبد الصبور: قصيدة مصر الحديثة»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- تروحي، د. فايز، «الدراما: ومناهج الأدب»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- التكريتي، سليم طه، «محمد مهدي الجواهري»، رياض الريس للكتب والنشر - لندن ١٩٨٩.
- توفيق، حسن، «شعر بدر شاكر السياب: دراسة فنية وفكرية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- جبر، د. جميل، «الياس أبو شبكة شاعر الحب»، دار الجليل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- جبر، د. جميل، «خليل حاوي»، دار المشرق - بيروت ١٩٩١.
- الجهوري، عبد الله، «الجهلاري وتقد (جوهرته): نظرات في شعره وحياته»، عالم الكتب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢.
- جححا، فريد، «الحنين واللقاء في شعر للمحمر»، مطبعة الضاد - حلب ١٩٦١.
- جححا، فريد، «العروبة في شعر المحمر»، مكتبة رأس بيروت - بيروت ١٩٦٥.

جحا، د. ميشال، «خليل مطران باكورة التحديد في الشعر العربي الحديث»، دار المسيرة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (جدا) - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٥.

جمال الدين، نجيب، «خليل مطران شاعر العصر»، نشره المؤلف - بيروت ١٩٤٩.

جيه، د. عبد الحميد، «الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي المعاصر»، مؤسسة نوفل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

الجهزاني، زاهر، «عبد الوهاب البيّاتي في مرآة الشرق: الحدائق والشعرية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٧.

جيوسي، سلمى خضراء، «اتجاهات وتيارات الشعر العربي الحديث»؛

«Trends and Movements in Modern Arabic Poetry» Vol. 1, Leiden Brill, 1977.

الحاج، د. جورج زكي، «الفرح في شعر سعيد عقل»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١.

حاطوم، د. عفيف نايف، «إيليا أبو ماضي: حياته، شعره، ثره»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤.
حافظ، د. صبري، «الرحيل إلى مدن الحلم: دراسة ومختارات من شعر عبد الوهاب البيّاتي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٣.

حاوي، إيليا، «الهاش أبو شبكة شاعر المحيم والنميم»، دار الكتاب اللبناني - بيروت، (لا ت.).

حاوي، إيليا، «أمين غنلة الشاعر الجمالي»، دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣.

حاوي، إيليا، «الروانسة أو منهج الفن للفن في الشعر الغربي والعربي»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

حاوي، إيليا، «الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

حاوي، إيليا، «الرومانسية في الشعر الغربي والعربي»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

حاوي، إيليا، «الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

حاوي، إيليا، «خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

حاوي، إيليا، «خليل حاوي في مختارات من شعره وثره»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

حاوي، إيليا، «مع خليل حاوي في سيرة حياته وشعره»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧.

حاوي، إيليا، «نزار قباني شاعر المرأة»، دار الكتاب اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣.

حاوي، خليل، «ديوان خليل حاوي»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢، الطبعة الثانية ١٩٧٩، كاملاً مع مقدمة للدكتور ريتا عرض، ١٩٩٣.

حجازي، أحمد عبد المعطي، «ديوان أحمد عبد المعطي حجازي»، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٢.

- الحمر، عبد المجيد، «أبو القاسم الشابي: كوكب السحر»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- الحمر، عبد المجيد، «خليل حاوي: شاعر الحدائق والرومانسية»، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- الحمر، عبد المجيد، «إيليا أبو ماضي: باعث الأمل ومفجر ينابيع التفاؤل»، دار الفكر العربي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- حسين، د. طه، «حافظ وشوقي»، مكتبة الخاجي - القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٥٣.
- الحليوي، محمد، «في الأدب التونسي»، الدار التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى ١٩٦٩.
- الحليوي، محمد، «مع الشابي»، كرو - تونس، الطبعة الأولى ١٩٥٥.
- حمدان، أمية، «الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني»، دار الرشيد للنشر - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - بغداد ١٩٨١.
- الحازن، د. وليم، «الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية من مطلع النهضة إلى عام ١٩٣٩»، دار المشرق - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- خاطر، محمد عبد المنعم، «دراسة في شعر نازك الملائكة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠.
- الحال، يوسف، «الحدائق في الشعر»، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨.
- خالد، زغبية، «نزار قباني - شاعر المرأة الأولى»، دار النشر الليبية - طرابلس، الطبعة الأولى ١٩٦٤.
- خفاجي، محمد عبد المنعم، «الشابي ومدرسة أبولو»، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس، الطبعة الأولى ١٩٨٦.
- هميس، شوقي، «المنفى والملوكوت في شعر عبد الوهاب البياتي»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١.
- خوري، ألفرد، «إيليا أبو ماضي: شاعر الجمال والتفاؤل والتساؤل»، بيت الحكمة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢.
- خيربك، د. كمال، «حركة الحدائق في الشعر العربي المعاصر»، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٢.
- الحياط، د. جلال، «الشعر العراقي الحديث»، دار صادر - بيروت ١٩٧٠.
- داود، أنس، «التجديد في شعر المهجر»، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.
- داود، أنس، «الطبيعة في شعر المهجر»، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة (لا ت.).
- درويش، العربي حسن، «الاتجاه الرومانسي في شعر أبي القاسم الشابي»، الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩١.

- درويش، محمود، «آخر الليل»، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة عشرة ١٩٩٣.
- درويش، محمود، «حصار لمذبح البحر»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى - تونس ١٩٨٤؛ الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٥.
- درويش، محمود، «ديوان محمود درويش»، المجلد الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧؛ المجلد الثاني، الطبعة الثانية ١٩٧٨.
- درويش، محمود، «بوميات الحزن العادي»، مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣؛ الطبعة الثالثة ١٩٨١.
- دنقل، أمل، «الأعمال الشعرية الكاملة»، دار العودة - بيروت، ومكتبة مدبولي - القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٥.
- الدنان، سامي، «الشعراء الأعلام في سوريا: عمر أبو ريشة (وآخرون)»، دار الأنوار - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨.
- ديب، وديع أمين، «الشعر العربي في المهر الأسبركي»، دار الريحاني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٥؛ دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٣.
- رزق، خليل، «شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية» (١٩٤٥-١٩٧٩)، مؤسسة الاشرف - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- رزوق، د. أسعد، «الأسطورة في الشعر المعاصر»، منشورات «آفاق» - بيروت ١٩٥٩.
- رزوق، د. أسعد، «الشعر في معركة الوجود»، مؤلف جماعي ١٩٦٠ (تراجع في هذا المؤلف مقالته عن صلاح عبد الصبور ص ٤٧).
- رزوق، د. رزوق فرج، «لياس أبو شبكة وشعره»، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٦؛ دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، الطبعة الثانية ١٩٨٦.
- الرمادي، د. جمال الدين، «خليل مطران شاعر الأقطار العربية»، دار المعارف - مصر ١٩٥٩.
- الرويني، عبلة، «الجنوبي أمل دنقل»، منشورات مكتبة مدبولي - القاهرة (لا ت.).
- زعليل، أكرم، «بدوي الجبل وإخاء أربعين سنة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧.
- السامرائي، ماجد (جمع وتقديم)، «رسائل السيّاب»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٥.
- سعادة، د. نقولا، «خليل مطران وريث الرومانطيقية الفرنسية ورائد الشعر العربي الحديث» (بالفرنسية)، منشورات الجامعة اللبنانية - بيروت ١٩٨٥.
- سليم، جورج ديمتري (تأليف وجمع)، «إليّا أبو ماضي: دراسات عنه وأشعاره المجهولة»، دار المعارف - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٧.

- السنوسي، زين العابدين، «أبو القاسم الشابي: حياته وأدبه»، دار الكتب الشرقية - تونس ١٩٥٦.
- السيّاب، بدر شاكر، «ديوان بدر شاكر السيّاب»، دار العودة - بيروت، المجلد الأول ١٩٧١؛ المجلد الثاني ١٩٧٤.
- السيّاب، بدر شاكر، «شناشيل ابنة الجلي» (شعر)، منشورات دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٥.
- الشابي، أبو القاسم، «ديوان أبو القاسم الشابي»، دار العودة - بيروت ١٩٧٢.
- الشابي، عبد الحميد، «محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي»، الشركة التونسية للتوزيع - تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
- شواره، عبد اللطيف، «الأخطى الصغير»، دار بيروت - بيروت (لا ت.).
- شواره، عبد اللطيف، «الياس أبو شبكة»، دار بيروت - بيروت ١٩٧٢.
- شواره، عبد اللطيف، «إيليا أبو ماضي»، دار بيروت - بيروت ١٩٧٩.
- شواره، عبد اللطيف، «خليل مطران: دراسة تحليلية»، دار صادر - بيروت ١٩٦٤.
- شرف، عبد العزيز، «الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البيّاتي»، دار الجليل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- شعبان، عبد الحسين، «الجواهري: جدل الشعر والحياة»، دار الكتوز الأدبية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- شكري، د. غالي، «الشعر الحديث إلى أين»، دار المعارف - مصر (لا ت.).
- شكري، د. غالي، «أدب المقاومة»، دار المعارف - مصر (لا ت.).
- شوقي، أحمد، «الشوقيات»، في أربعة أجزاء، دار الكتاب العربي - بيروت (لا ت.).
- صالح، نجيب، «محمد الفيتوري والمرآة الدائرية»، الدار العربية للموسوعات - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤.
- صبحي، د. محيي الدين، «البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا - عبد الوهاب البيّاتي»، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠.
- صبحي، د. محيي الدين، «الرؤيا في شعر البيّاتي»، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- صبحي، د. محيي الدين، «الكون الشعري عند نزار قباني»، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٧؛ الدار العربية للكتاب - ليبيا، تونس، الطبعة الثانية ١٩٨٢.
- صبحي، د. محيي الدين، «في الشعر العربي المعاصر»، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢.
- صبحي، د. محيي الدين، «نزار قباني شاعراً وإنساناً»، دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٨.
- صيدح، جورج، «أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٦٤.
- ضيف، د. شوقي، «الأدب العربي المعاصر في مصر»، دار المعارف - مصر، الطبعة الثانية ١٩٦١.

- ضيف، د. شوقي، «دراسات في الشعر العربي المعاصر»، دار المعارف - مصر، الطبعة الثانية ١٩٥٩.
- ضيف، د. شوقي، «شوقي شاعر العصر الحديث»، دار المعارف - مصر، الطبعة الثالثة ١٩٦٣.
- عاصر، مديحة، «قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٤.
- عباس، د. إحسان، «إنجازات الشعر العربي المعاصر»، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٧٨.
- عباس، د. إحسان، «بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٩، الطبعة الرابعة ١٩٨٧.
- عباس، د. إحسان، «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث»، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت ١٩٥٥.
- عباس، د. إحسان، ولحم، د. محمد يوسف، «الشعر العربي في المهجر، أميركا الشمالية»، دار بيروت ودار صادر - بيروت ١٩٨٢.
- عبد الحفي، أحمد، «شعر صلاح عبد الصبور الغنائي: الموقف والأداة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- عبد الصبور، صلاح، «حياتي في الشعر»، دار العودة - بيروت ١٩٦٩.
- عبد الصبور، صلاح، «ديوان صلاح عبد الصبور»، في ثلاثة مجلدات، دار العودة - بيروت ١٩٨٨.
- عبد الصبور، صلاح، «على مشارف الخمسين»، دار الشروق - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- عبد المطلب، محمد، «قراءات أسلوية في الشعر الحديث»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- عبد الهادي، حلمي محمد، «مع الشائبي في ديوانه»، دار الفكر - عمان، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- عبود، مارون، «جحد وقدماء»، دار مارون عبود ودار الثقافة - بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٢.
- عبود، مارون، «دمقس وأرجوان»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٩.
- عبود، مارون، «مجددون ومجتزون»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٧٩.
- عبيد، أحمد، «مشاهير شعراء العصر»، المكتبة العربية - دمشق ١٩٢٢.
- عتيق، د. عبد العزيز، «علم البيان»، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت ١٩٨٥.
- عثمان، اعتدال، «إضاءة النص»، دار الحدائق - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- عطوي، د. فوزي، «خليل مطران شاعر الأقطار العربية»، دار الهلال، مصر ١٩٧٤.

- عقل، سعيد، «رندلى»، منشورات نوفل - بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧١.
- عقل، سعيد، «شعره والنثر»، في سبعة أجزاء، نوبليس - بيروت ١٩٩١.
- العكش، منير، «أسئلة الشعر: في حركة الخلق وكمال الحدائث وموتها»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- علوش، د. جميل، «عمر أبو ريشة: حياته وشعره مع نصوص مختارة»، الرواد للنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤.
- العلوي، حسن، «المجواهري ديوان العصر»، منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٦.
- علي، عبد الرضا، «الأسطورة في شعر السيّاب»، وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقية ١٩٧٨، دار الرائد العربي - بيروت ١٩٨٤.
- علي، عبد الرضا، «نازك الملائكة الناقدة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- عواد، توفيق يوسف، «فرسان الكلام»، مكتبة لبنان - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٠.
- عوض، د. ريتا (إعداد)، «في قضايا الشعر العربي المعاصر: دراسات وشهادات»، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اللكسو) - تونس، تقديم د. عز الدين إسماعيل، إعداد د. محمود أمين العالم.
- عوض، د. ريتا، «أبو القاسم الشّاذلي»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- عوض، د. ريتا، «أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- عوض، د. ريتا، «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٨.
- عوض، د. ريتا، «تحليل حاوي»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- عبّاتاني، محمد، «فؤاد الخشن الرائد المجدّد الحس في الشعر العربي الحديث»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٠.
- عيد، محمد السيد، «الزّاث في مسرح صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٤.
- الغدير، حيدر عبد الكريم، «عاشق المجد عمر أبو ريشة: شاعراً وإنساناً»، مؤسسة الرسالة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- غرّيب، جورج، «الياس أبو شبكة: دراسات وذكريات»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٧؛ الطبعة الثانية ١٩٧٩.

- غريب، جورج، «سعيد عقل على ريشة جورج غريب»، دار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- غريب، روز، «البيان الحديث في علوم البلاغة والعروض»، يب الحكمة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٩.
- غريب، روز، «النقد الجمالي وأثره في النقد العربي»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٢.
- غريب، روز، «تمهيد في النقد الحديث»، دار المكشوف - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١.
- غصوب، يوسف، مقدمة مجموعة صلاح لبكي «غرباء»، دار الريحاني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٦.
- الفارس، محمد، «الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٦.
- فاضل، جهاد، «الأدب الحديث في لبنان: نظرة مغايرة»، دار رياض الريس للكتاب والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- فاضل، جهاد، «قضايا الشعر الحديث»، دار الشروق - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤.
- فانوس، د. وجيه، «محاولات في الشعري والجمالي»، اتحاد الكتاب اللبنانيين - بيروت ١٩٩٥.
- فروخ، د. عمر، «الشائبي، شاعر الحب والحياة»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٤.
- فروخ، د. عمر، «شاعران معاصران: إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشائبي»، المكتبة العلمية - بيروت ١٩٥٤.
- فلسطين، وديع، «مختارات من الشعر العربي المعاصر وكلام في الشعر»، مركز الأهرام للترجمة والنشر - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- فلسطين، وديع، «قضايا الفكر في الأدب المعاصر»، دار الجديد - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٤.
- فؤاد، نعمات أحمد، «شعراء ثلاثة: إبراهيم ناجي - أبو القاسم الشائبي - الأخطل الصغير»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- الفيثوري، محمد، «ديوان محمد الفيثوري»، الجزء الأول، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢؛ المجلد الثاني ١٩٧٩.
- الفيثوري، محمد، «شرق الشمس غرب القمر»، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- الفيثوري، محمد، «أغصان الليل عليك (شعر)»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- الفيثوري، محمد، «قوس الليل قوس النهار»، دار الشروق - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤.
- الفيثوري، محمد، «يأتي العشاقون إليك»، دار الشروق - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- قازان، أنطون، «أدب وأدباء»، الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٧٤.

- القاسم، أفتان، «مسألة الشعر والملحمة الدرويشية: محمود درويش في مديح الظل العالي: دراسة سوسيو-بنوية»، عالم الكتب - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- قاسم، د. عدنان حسين، «الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر»، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع - طرابلس الغرب، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- قاسم، د. عدنان حسين، «دراسات نقدية»، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع - طرابلس الغرب، الطبعة الأولى ١٩٧٩.
- قباي، نزار، «الأعمال الشعرية الكاملة»، منشورات نزار قباي - بيروت، الجزء الأول (لا ت.)؛ الجزء الثاني، الطبعة الأولى ١٩٧٨؛ الجزء الثالث، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- قباي، نزار، «قصتي مع الشعر: سيرة ذاتية»، منشورات نزار قباي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣.
- قباي، نزار، «ما هو الشعر»، منشورات نزار قباي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- القضاة، محمد أحمد، «شعر عبدالله البردوني»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- فيس، أكرم جميل، «بدوي أجبل شاعر العربية والعرب»، دار المعرفة - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٠.
- كامبل، الأب روبرت ب. اليسوعي، «أعلام الأدب العربي المعاصر» نصوص ودراسات بيروتية، سلسلة يصدرها المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت رقم ٦٢، في مجلدين، الشركة المتحدة للتوزيع - بيروت ١٩٩٦.
- كرم، د. أنطون غطاس، «الرمزية والأدب العربي الحديث»، دار الكشاف - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٤٩.
- كرم، د. أنطون غطاس، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث»، عامل الثقافة، الجامعة الأمريكية في بيروت - بيروت ١٩٦٧.
- كرم، د. أنطون غطاس، «ملاحم الأدب العربي الحديث»، دار النهار للنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.
- لبكي، صلاح، «الأعمال الكاملة لصلاح لبكي»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت؛ مجلدين: «الأعمال الشعرية» ١٩٨١ و«الأعمال النثرية» ١٩٨٢.
- لبكي، صلاح، «لبنان الشاعر»، دار الحضارة - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٦٤.
- لؤلؤة، د. عبد الواحد، «البحث عن معنى - دراسات نقدية»، وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٧٣.
- محفوظ، عصام، «مختارات من الشعراء الرواد في لبنان» (١٩٠٠-١٩٥٠)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨.
- محمد، شاهين، «اليوت وأثره على عبد الصبور والسياب»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

محمد، نعيمة مراد، «المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠.

مروة، د. حسين، «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي»، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٦.

مشوح، وليد، «الصورة الشعرية عند اليردوني»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

المصري، نشأت، «صلاح عبد الصبور: الإنسان والشاعر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٣.

مطران، خليل، «ديوان خليل مطران»، في أربعة أجزاء، دار الكاتب العربي - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٦٧.

المعلوف، شفيق، «سناهل راعوث - قصائد مختارة»، دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦١.

المعلوف، شفيق، «نداء المجاذيف»، صادر عن سان باولو ١٩٥١.

المقالح، د. عبد العزيز، «الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٤.

المقالح، د. عبد العزيز، «شعراء من اليمن»، دار العودة - بيروت ١٩٨٣.

المقدسي، أنيس، «أعلام الجيل الأول من شعراء العربية في القرن العشرين»، مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧١.

المقدسي، أنيس، «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث»، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠.

الملايكة، نازك، «ديوان نازك الملايكة»، دار العودة - بيروت، في مجلدين، الطبعة الأولى ١٩٨٦.

الملايكة، نازك، «قضايا الشعر المعاصر»، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٢؛ الطبعة الخامسة ١٩٧٨.

ملحس، د. ثريا، «القيم الروحية في الشعر العربي (حتى منتصف القرن العشرين ١٩٥٠)»، دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٦٤.

مندور، د. محمد، «الأدب وفنونه»، دار نهضة مصر للطباعة والنشر - القاهرة (لا ت.).

مندور، د. محمد، «الشعر المصري بعد شوقي»، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٥.

مندور، د. محمد، «محاضرات عن خليل مطران»، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٤.

مندور، د. محمد، «مسرحيات شوقي»، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٥٥.

منصور، د. مناع، «مدخل إلى الأدب المقارن: سعيد عقل وبول فاليري»، منشورات مركز التوثيق والبحوث - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

- منير، وليد، «فضاء الصوت الدرامي: دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- الموسى، خليل، «الحدائق في حركة الشعر العربي المعاصر»، مطبعة الجمهورية - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- موسى، د. منيف، «الشعر العربي الحديث في لبنان»، دار العودة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠.
- موسى، د. منيف، «محمد الفيتوري شاعر الحسّ والوطنية والحب»، دار الفكر اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- موسى، د. منيف، مقدّمة «ديوان محمد الفيتوري»، الجزء الثاني، دار العودة - بيروت ١٩٧٩.
- مونتاهث، د. بدرو مارتينث (مستشرق اسباني)، «ثلاث مدن اسبانية في شعر عبد الوهاب البيّاتي»، ترجمة وتقديم محمد عبدالله الجعيد، ايف للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢.
- النابلسي، شاكِر، «قامات النخيل: دراسة في شعر سعدي يوسف»، دار المناهل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
- النابلسي، شاكِر، «مجنون الزاب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧.
- الناعوري، عيسى، «إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث»، عويدات - بيروت - باريس، الطبعة الثانية ١٩٧٧.
- نجم، د. نكريستو، «الترجمة في أدب نزار قباني»، دار الرائد العربي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- نجم، د. نكريستو، «رُهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة»، دار الجليل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦.
- نحلة، أمين، «الأساتذة في النثر العربي»، المقدّمة للدكتور ميشال جحّا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد) - بيروت ١٩٩٣.
- نحلة، أمين، «الديوان الجديد»، منشورات دار الكتاب اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٢.
- نحلة، أمين، «المفكرة الريفية»، منشورات دار الكتاب اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٤٢؛ الطبعة الرابعة ١٩٦١.
- نحلة، أمين، «تحت قناطر أرسطو»، مطبعة الجريدة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٤.
- نحلة، أمين، «دفتز الغزل»، المكتبة العصرية - بيروت وصيدا، الطبعة الأولى ١٩٥٢.
- نحلة، أمين، «ذات العماد»، منشورات مطبعة دار الكتب - بيروت ١٩٥٧.
- نحلة، أمين، «في الهواء الطلق»، دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٧.
- نحلة، أمير، «ليالي الرقمتين»، دار مكتبة الحياة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٦.

- ندى، محمد إسماعيل، «عمر أبو ريشة: دراسة في شعره ومسرحياته»، دار المعرفة - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- نعيم، د. بديم، «الحداثة والتراث: دراسات في التراث العربي الحديث»، مؤسسة نوفل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧.
- النقاش، رجاء، «عمود درويش شاعر الأرض المحتلة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٢.
- النقاش، رجاء، «أبو القاسم الشابي، ساعر الحب والثورة: دراسة ومختارات»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٥.
- هلال، د. محمد غنيمي، «الأدب المقارن»، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٧، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، الطبعة الخامسة (لا ت.).
- هلال، د. محمد غنيمي، «الرومانتيكية»، دار العودة ودار الثقافة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٣.
- هواش، أحمد سعيد، «أصداء النضال العربي في شعرنا المعاصر»، طلاس للدراسات - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٥.
- الواعظ، رؤوف، «الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث» (١٩٤١-١٩٤٦)، وزارة الإعلام - بغداد ١٩٧٤.
- يارد، د. نازك سبابا، «الياس أبو شبكة»، بيت الحكمة - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٩.
- ياغي، عبد الرحمن، «دراسات في شعر الأرض المحتلة»، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٦٩.
- ياغي، عبد الرحمن، «مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة»، مكتبة عمان - عمان ١٩٧٠.
- ياغي، هاشم، «الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١.
- اليافي، د. نعيم، «الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية»، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨١.
- اليافي، د. نعيم، «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث»، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- يموت، د. غازي، «علم أساليب البيان»، دار الأصاله للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣.
- يومسف، سعدي، «الأعمال الشعرية الكاملة»، في مجلدين، دار العودة - بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٨.
- اليونس، عبد اللطيف، «شاعر عبقر وأهاريغ الفن»، مطابع مؤسسة الإنتاج الطباعي - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٦.

المجلات والجرائد:

- المعرض، مجلة، العدد ٩٣٤ و٩٣٥، سنة ١٩٣١.
- الأديب، مجلة، السنة الأولى، تموز (يوليو) ١٩٤٢.
- الآداب، مجلة، أيار / مايو ١٩٧٢.
- الآداب، مجلة، العدد ٩، أيلول (سبتمبر) ١٩٥٥.
- الآداب، مجلة، «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر - د. إحسان عباس»، عدد ٦، حزيران (يونيو) ١٩٦١.
- الآداب، مجلة، السنة ١٣، شباط (فبراير) ١٩٦٥.
- الرسالة المخلصية، مجلة، العدد ٥، م ١٤، سنة ١٩٤٧.
- الحكمة، مجلة، مجلد ٤، عدد ١، آب (أغسطس) ١٩٥٥.
- الحكمة، مجلة، العدد ٢، السنة ١٩٦١.
- شعر، مجلة، «الرومنتيكية في شعر صلاح لبكي»، العدد ٩، السنة الثالثة ١٩٥٩.
- الأسبوع العربي، مجلة، العدد ١١١٥، ٢٣/٢/١٩٨١.
- المجلة، مجلة، العدد ١٣٢، ٢٨/٨/١٩٨٢.
- مواقف، مجلة، شتاء سنة ١٩٨٣.
- الحوادث (البيروتية)، مجلة، العدد ١٥٤١، ١٦/٥/١٩٨٦.
- فصول، مجلة، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦.
- فصول، مجلة، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧.
- المدى، مجلة فصلية، العدد ٢٠/٢، ١٩٩٨.
- النهار، جريدة، الأحد ١٥/٥/١٩٧٧.
- السفير، جريدة، العدد ٢٨٧٢، ١/٥/١٩٨٢.
- السفير، جريدة، العدد ٧٧٥٤، ٢٨/٧/١٩٩٧.
- البيان، جريدة، الإمارات العربية، ١٧ كانون الثاني (يناير) عام ١٩٩٠.

محتويات الكتاب

صفحة

أ	الشعر العربي الحديث (إحسان عباس)
ب	مقدمة الطبعة الثانية
٥	في سبيل المقدمة
١٢	تمهيد: محاولة في تعريف الشعر
٤١	أحمد شوقي
٦٠	أبو القاسم الشاذلي
٦٩	الياس أبو شبكة
٨٤	خليل مطران
٩٦	صلاح لبكي
١١٢	إيليا أبو ماضي
١٢٤	بدر شاكر السياب
١٤٢	الأحطل الصغير (بشارة عبد الله الخوري)
١٦٢	أمين نخلة
١٧٦	شفيق المعلوف
١٨٩	بدوي الجبل
٢٠٠	صلاح عبد الصبور
٢١٧	خليل حاوي
٢٤١	أمل دنقل
٢٦٠	عمر أبو ريشة
٢٨٨	محمد مهدي الجواهري
٣٢١	نزار قباني
٣٤٠	سعيد عقل
٣٥٨	نازك الملائكة
٣٧١	عبد الوهاب البياتي
٣٩٢	عبد الله الرضوي
٤٠١	أدونيس (علي أحمد سعيد)
٤١٧	سعدى يوسف
٤٣٢	أحمد عبد المعطي حجازي
٤٤٥	محمد الفيتوري
٤٦٩	محمود درويش
٤٩٣	فهرس المصادر والمراجع

كتب للمؤلف

- ١- اللهجة اللبنانية (بالألمانية)، منشورات المعهد الألماني للأبحاث الشرقية - رقم ١، بيروت (١٩٦٤).
- ٢- خليل مطران باكورة التجليد في الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى (١٩٨١)، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت (١٩٩٥).
- ٣- الدراسات العربية والإسلامية في أوروبا، معهد الإنماء العربي، بيروت، الطبعة الأولى (١٩٨٢) (ناقد).
- ٤- سليم البستاني، رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى (١٩٨٩) (ناقد).
- ٥- إبراهيم اليازجي، رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن - قبرص، الطبعة الأولى (١٩٩٢).
- ٦- فرح أنطون، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (١٩٩٨).
- ٧- الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (١٩٩٩). طبعة ثانية، دار العودة، بيروت (٢٠٠٣).
- ٨- ماري عجمي، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (٢٠٠١).
- ٩- أمين الريحاني نصوص وآراء، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى (٢٠٠٣).
- ١٠- جوليا طعمة دمشقية ومجلتها «المرأة الجديدة»، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (٢٠٠٣).
- ١١- أعلام الشعر العامي في لبنان، دار العودة - دار الثقافة، بيروت (٢٠٠٣).

أعلام الشعر العربي الحديث

من أحمد شوقي
إلى
محمود درويش

